

DER ARCHITEKT

MCM





DER ARCHITEKT.

WIENER MONATSHEFTE

FÜR

BAUWESEN UND DECORATIVE KUNST.

REDACTEUR:

ARCHITEKT K. K. PROFESSOR F. RITTER V. FELDEGG.

VI. JAHRGANG 1900.

50 SEITEN TEXT MIT 158 ILLUSTR.



UND 96 TAFEL-ABBILDUNGEN.

VERLAG VON ANTON SCHROLL & Co.

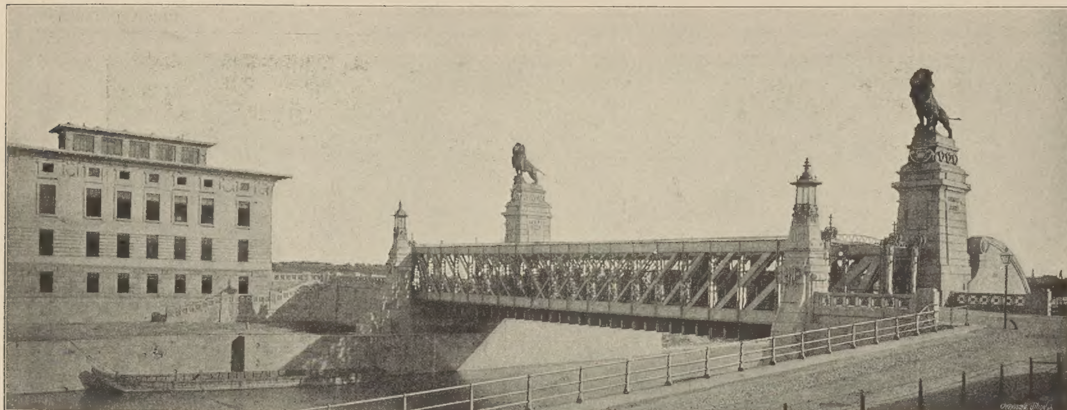
WIEN, MAXIMILIANSTRASSE 9.

DRUCK VON FRIEDRICH JASPER IN WIEN.

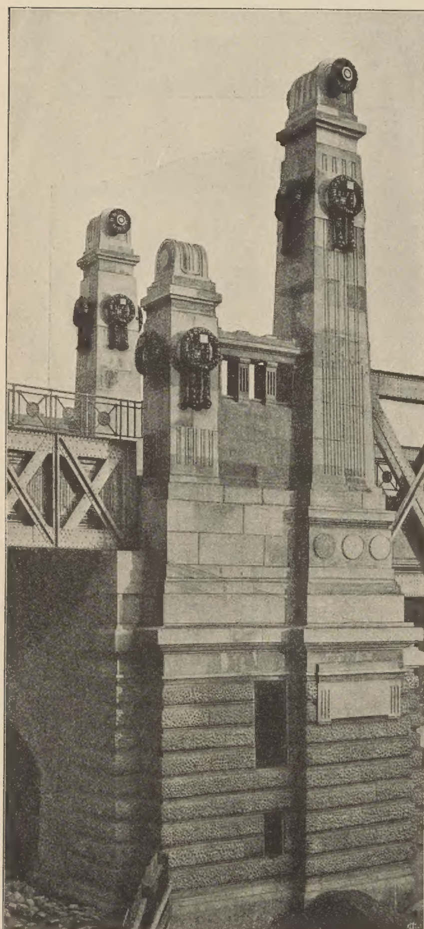
INHALTS-VERZEICHNIS.

I. Text:

II. Tafeln und Textbilder:



Das Nadelwehr am Beginne des Donaucanals bei Nussdorf. Architektonische Durchbildung von k. k. Oberbaurath Professor Otto Wagner.



Pfeiler des Viaductes bei der Gumpendorferstraße (Wiener Stadtbahn). Von k. k. Oberbaurath Professor Otto Wagner.

Die Bauten der Wiener Stadtbahn und der Donauregulierung. (Tafeln 1, 2, 3.)

Ausgeführt unter der künstlerischen Leitung des k. k. Oberbaurathes Professors Otto Wagner.



Durch einen zur rechten Zeit erfolgten Machtspruch des damaligen Handelsministers Grafen Wurmbrand wurde vor nunmehr fünf Jahren Otto Wagner als künstlerischer Beirath in die Verkehrscommission und fast gleichzeitig über Vorschlag des Sectionschefs im selben Ministerium, Wittek, im gleichen Sinne in die Donauregulierungs-Commission berufen. — Was bis dahin als Vorarbeit vorlag, war nicht mehr und nicht weniger als ein vollständig ausgearbeiteter Plan, ein Plan, in Ziegelrohbau gedacht, stilistisch entnommen den landläufigen gothisierenden Formen, wie solche — untermischt mit den der Architektur gleichsam aufgenöthigten Motiven utilitärer Natur — als Eisenbahnhochbau oder, allgemeiner, Ingenieurhochbau seit Jahrzehnten im Schwange sind. Welche Rolle im Geiste dieser Auffassung der Architektur zugetheilt erscheint, ist vielleicht am bündigsten ausgedrückt, wenn man sagt, die Architektur sei gewissermaßen eine bloße Cadenz, die im Grunde genommen auch wegbleiben könnte, ja mit Vortheil wegbleiben sollte. Auf alle Fälle ist sie mit ihrem sachlichen Kern nicht organisch verwachsen, ihm vielmehr als eine Vignette angeklebt.

Es versteht sich solcherart von selbst, dass Wagner die ihm voraufgegangene Arbeit nicht zu acceptiren vermochte, sie vielmehr vom Grunde aus umgestalten musste. Er that dies, seinem theoretisch erhärteten Grundsatze entsprechend, in unmittelbarer, ursprünglicher, wenn man so sagen darf, compositioneller Hervorkehrung des gedanklich-constructiven Momentes der Bauten.

Insbesondere die Bauten der Donaucanalsperre betreffend, war Wagners Gedanke der der Schaffung eines monumentalen Thores am Eingange des Canales. Die den statischen Drucklinien sich anschmiegende Volutenform der Widerlager an den Enden des Wehrs kennzeichnet schlagend ihren Zweck; nicht minder — nur nach der gedanklichen, symbolischen Seite — kennzeichnen die beiden mächtigen, achtunggebietenden, von Professor Weyr modellierten Löwen die der Naturgewalt des Stromes siegreich widerstrebende, weil höhere Gewalt der menschlichen Kunst: eine herrliche Wacht an der Donau in Bronze und Granit!

Die Eisenconstruction wurde hier — wie auch an allen analogen Stellen der Stadtbahn — nur, wo es ungezwungen zulässig und dem Auge Bedürfnis ist, durch Kopfbleche verziert, im übrigen tritt sie frei zutage. Das Kettendepot, Granit mit Plattenverkleidung, Weißputz und Holz, entspricht in allen Theilen seiner Formengebung der Technik und Beschaffenheit des Materiales.

Das Administrationsgebäude mit aufgesetzten Beobachtungslaternen ist in Weißputz durchgeführt und mit einer zum erstenmal in Anwendung gebrachten Bedachung aus Eisen, Monnier, Asphalt, Straßenkoth und Schotter versehen, die (mutatis mutandis) »ewige« Dauer verspricht.

Alles zusammengefasst, ist bei den in Rede stehenden Bauten der überaus wohlthätige Einfluss in die Augen springend, den hier die mit einer so eminent constructiven Aufgabe ab ovo Hand in Hand gehende Architektur auf das Ingenieurwesen ausgeübt hat, das — durch keine falsch verstandene »Rücksicht« auf die Kunst in seinem legitimen Rechte beeinträchtigt — willig der Architektur überließ, was dieser gebürt: die Schaffung des Gesammtbildes.



Façade eines Hauses am Wenzelsplatz in Prag. Vom Architekten k. k. Professor Jan Kotěra.

Façade eines Hauses am Wenzelsplatz in Prag. (Tafel 4.)

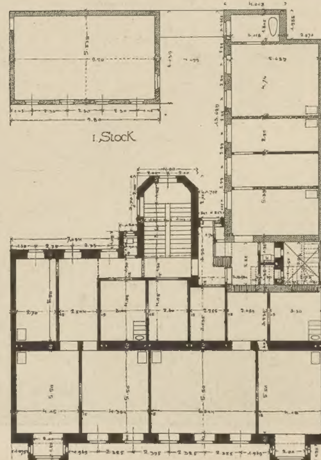
Vom Architekten k. k. Professor Jan Kotěra.

Die Reproductionen der Skizze und des durchgeführten obersten Geschosses geben die Façade des im Bau befindlichen Hauses. Dasselbe — auf einem schmalen tiefen Bauplatz — enthält der Lage entsprechend in jedem Stockwerke nur eine Wohnung mit modernem Comfort: Aufzug, Centralheizung und elektrischer Beleuchtung. Die Façade kennzeichnet deshalb die Dreitheilung der Front dieses intimeren Baues und in der etwas reicheren Detaillierung den Charakter desselben. Das Material ist im Parterre und Mezzanin Hořicer Stein, in den Wohnungsstockwerken Putz mit aufgetragener Bildhauerarbeit (von den Bildhauern Pekárek und Novák). Der ornamentale Theil wird vergoldet, und sind in demselben die Rosen aus irisiertem Glas eingesetzt. Am Portal wurde das Motiv des Wappens vom früher hier bestandenen Hause wieder verwendet.

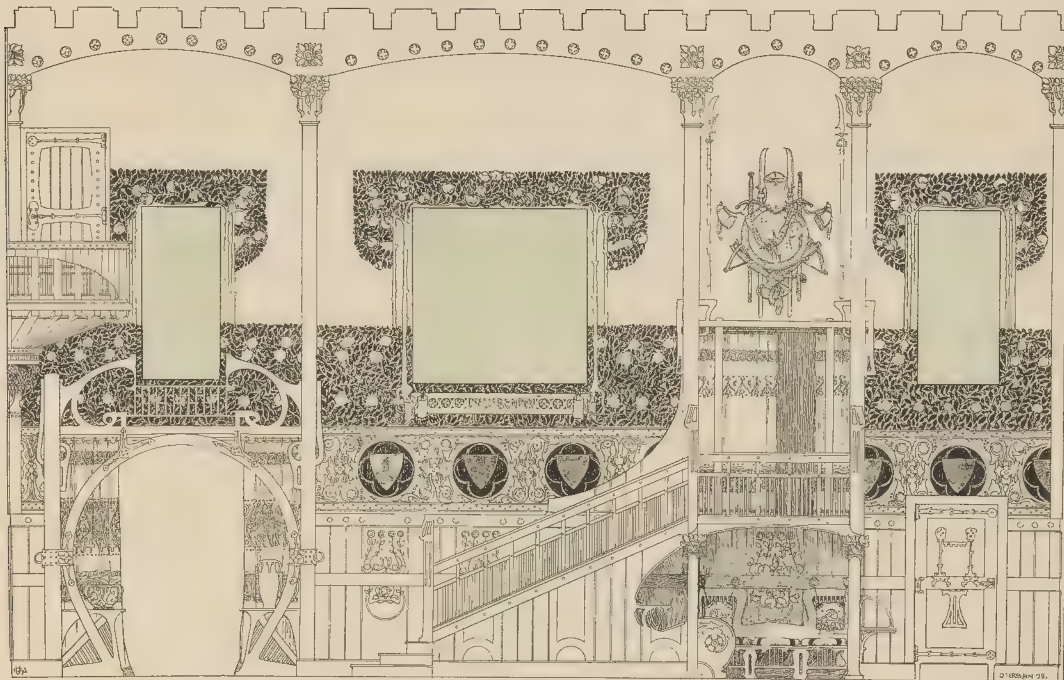




Eckbekrönung eines Zinshauses in Wien, VI., Magdalenenstraße.
Vom k. k. Oberbaurath Professor Otto Wagner und vom Bildhauer O. Schimkowitz.



Umbau eines Hauses in Wien, XV., Wurzbachgasse.
Vom Architekten Hans Wolfsgruber.



Vorhalle im Schlosse Eszterházy. Vom Architekten Josef Urban



Das Stögerhaus in Brixen. Gezeichnet von O. Grüner.

Das Wiener Restaurant auf der Esplanade des Invalides, Pariser Weltausstellung 1900. (Tafel 6.)

Vom Architekten A. Neukomm.

Gegenüber der Alexanderbrücke gelegen, wird das Restaurant modèle als Ausstellungsproject figurieren. Wiewohl nun die architektonische Ausführung durch die bedingte Beibehaltung der Bäume gehemmt erscheint, verdient das Ganze seinen Namen infolge seiner technischen Ausführungen. Ein großer, 12 *m* langer Gasherd, ausschließlich aus Nickel hergestelltes Geschirr, eine Maschine zur Erzeugung von Eis in großen Quantitäten, die zugleich Elektricität für 150 Lampen versorgt, die selbständige Anfertigung von Syphons etc. bilden die innere Einrichtung dieses Etablissements. Architektonisch ist das Object mit seinem Musikpavillon durch seine bescheidene, der modernen Richtung entnommene Formengebung gekennzeichnet.

Kapelle in Ottenhain bei Löbau i. S. (Tafel 8.)

Vom Architekten Arthur Fritsche.

Die in Ottenhain bei Löbau i. S. erbaute Kapelle besitzt circa 220 Sitzplätze und wird zur Abhaltung von protestantischem Gottesdienst benützt.

Durch das abfallende Terrain wurde noch ein Raum für Geräthe unter dem Schiff und unter dem Chor eine Leichenhalle gewonnen.

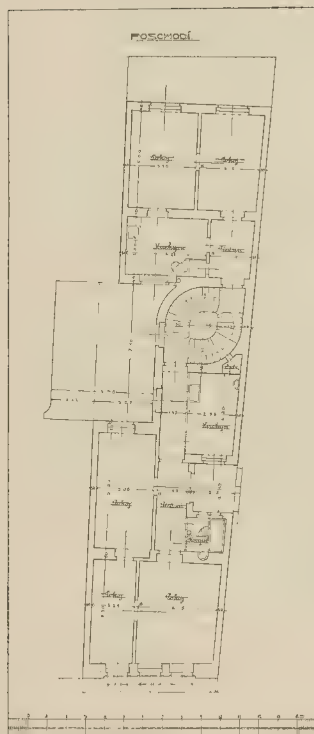
Die gesammten Baukosten einschließlich des Mobilars betragen circa 11.000 Mark, und konnte der Bau bei dieser bescheidenen Summe natürlich nur in den einfachsten Formen ausgeführt werden.

Als Material wurde ein im Ort gewonnener Granit benützt. Das gesammte Holzwerk im Inneren ist grün lasiert.

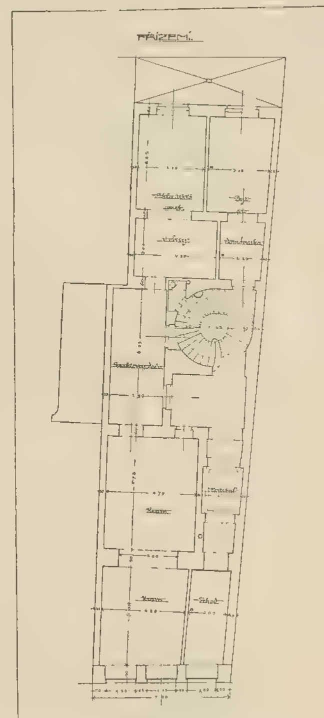
Schloss Eszterházy in St. Abraham bei Dioszegh (Ungarn). (Tafel 7.)

Vom Architekten Josef Urban.

Dieses gegenwärtig in Ausführung begriffene Lustschlösschen ist in einem reizvollen modernen Stil gehalten. Mit dem alten Schloss, welches (in dem Façadenentwurf, Tafel 7, im Hintergrunde links sichtbar) durch eine Glasgallerie verbunden, enthält der Neubau bloß Luxusräume für die Herrschaft: Hall, Jagdzimmer, Damensalon, Billardsaal etc.; Küche und Wohnräume für die Dienerschaft verbleiben im alten Gebäude. Aus diesen günstigen Vorbedingungen ergab sich für den Architekten die Möglichkeit, den Grundriss des Schlosses und die Gliederung der Façaden sehr übersichtlich zu disponieren und seiner Phantasie in der Anlage von Gallerien, Erkern, Treppen etc. freies Spiel zu lassen. Um einen Mittelbau mit überhöhten Pylonen, aus welchem im Halbbogen der Gartensalon vorspringt und zu welchem zwei kleine, von zierlichen Glasdächern geschützte Treppen führen, gruppieren sich die beiden symmetrischen Eckrisalite mit thurmartig abgeschrägten Dächern. Die weiße Marmorputzfaçade zeigt reichen, modern stylisierten Decor, meist vergoldete Rosenmotive. Als dritte Farbe kommt lichtes Grün in discreter Verwendung hinzu. Auf der Rückseite des Schlosses befindet sich der ummauerte große Schlosshof, in welchen die Haupteinfahrt verlegt wurde. Dort gelangt man zu dem in grüngebeiztem Holz mit Kupfer-







Brauberechtigtes Haus in Pilsen. Vom Architekten Josef Krásny

beschlägen gehaltenen Portal, welches in eine große (gleichfalls bei uns abgebildete) Vorhalle führt. An diese schließt sich der Centralraum des Hauses, die Hall. Auch die sämmtlichen Innenräume dieses in seiner Art einzigen Schlosses sind vom Architekten Urban in modernem Stil in sehr glücklicher Anwendung moderner Techniken ausgestattet. Diese geschmackvollen, durch besonderen farbigen Reiz ausgezeichneten Interieurs werden in der im gleichen Verlage erscheinenden neuen Zeitschrift »Das Interieur« zur Abbildung gelangen. Das gleichzeitig ausgegebene erste Heft dieser Publication enthält eine Farbentafel, die »Kaminwand in der Hall« darstellend.

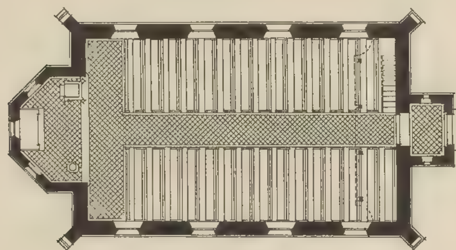
Wohn- und Geschäftshaus des Herrn Professors Vojtěch Filipovský in Pilsen.

Vom Architekten Franz Krásny

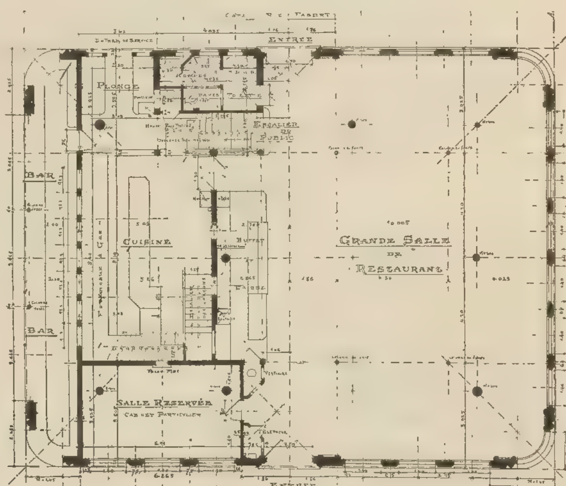
Wieder ein brauberechtigtes Haus, das links an das in einem der letzten Hefte gebrachte Haus des Herrn Tichý sen. anstößt.

Der Hof des genannten Nachbarn wurde mit dem des vorliegenden Projectes zu einem gemeinschaftlichen, im Parterre mit Glas gedeckten Hofe verbunden.

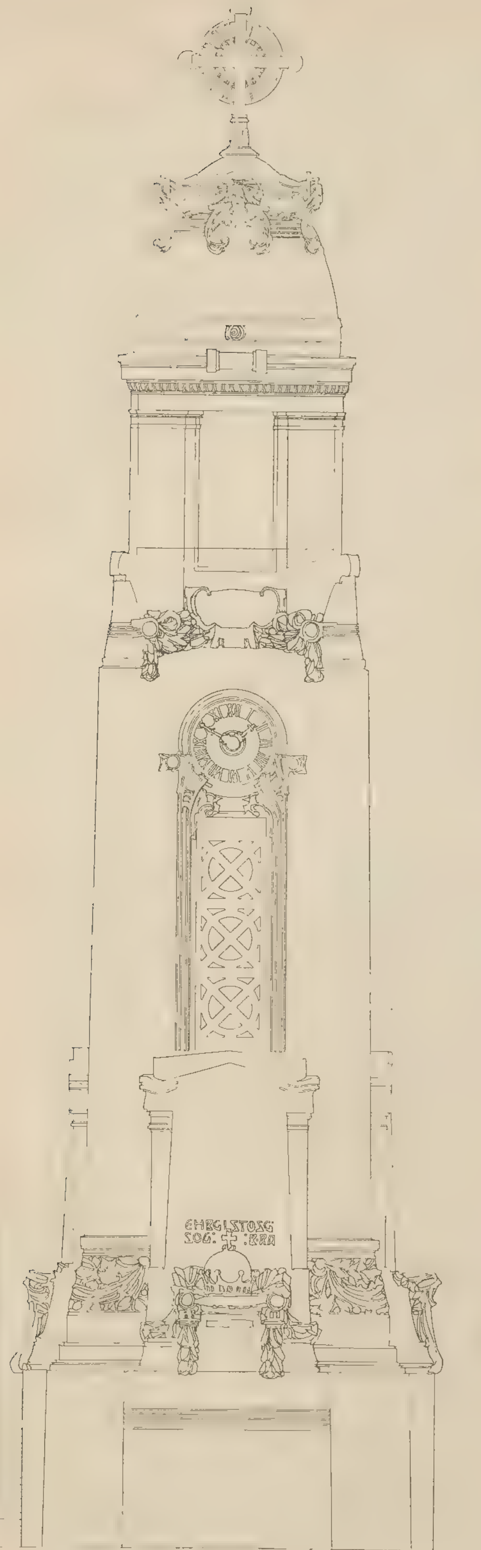
* Die Baustelle ist bei einer Breite der Façade von 7 *m* 32 *m* tief. Auch diese Façade musste den Pilsener Verhältnissen angepasst werden.



Kapelle in Ottenhain bei Löbau i. S. Vom Architekten Arthur Fritsche.



Wiener Restaurant, vom Architekten A. Neukomm, Ausstellung Paris 1900.



Concurrenz um die Kaiser-Jubiläumskirche in Wien. Architekten v. Inffeld & Matouschek. Detail. (Tafel 9 und 10.)



Aus der Münchener Moderne.

Von Dr. Hans Schmidkunz.

er Wanderer, der von Norddeutschland, insonderheit von Berlin, in süddeutsche Städte kommt, dürfte ihren Gegensatz gegen norddeutsche Cultur vor allem in zweierlei Hinsicht fühlen. Der eine Punkt ist ihre Bebauungsart, der andere die Anlageart ihrer Wohnungen.

Es ist in neuerer Zeit ein oder der andere Anlauf gemacht worden, sowohl praktisch das gegenwärtige Stadtbauwesen zu reformieren, als auch theoretisch den geographischen und geschichtlichen Verschiedenheiten des Städtebaues nachzuspüren. Vor allem wurde der Typus der »ostelbischen Stadt« im Ungefähren herausgearbeitet: Sie steht mit ihrem »rostförmigen« Schema der geraden, rechtwinkelig gekreuzten Straßen, in deren Mitte ein leeres Feld den Marktplatz darstellt, und mit ihrer ovalen oder kreisförmigen Umfassung in scharfem Gegensatz zu der unregelmäßigen Gruppierung der süddeutschen und südwestdeutschen Stadt um ein weltliches oder kirchliches Gebäude, unbeschadet des regelmäßigen Kernes, der manchen von diesen Städten ebenfalls eigen ist. Allein auch sie haben weiterhin zum Theil die Eigenart einer späteren regelmäßigen Stadtbauart mitgemacht. Die »aufgeklärte«, nüchterne Regelmäßigkeit der vom Absolutismus im XVIII. Jahrhundert beliebten Bauanlagen, wie sie sich unter andern ausspricht in geometrischen Städten, wie z. B. Karlsruhe, und in ebensolchen Stadttheilen, wie z. B. in der Berliner Friedrichsstadt (mit dem Gendarmenmarkt als der Apotheose der Symmetrie), wirkt ja bis in die erste Hälfte unseres Jahrhunderts nach, bis zu den Schöpfungen der ersten baierischen Könige, und liegt schließlich all den Neustädten zu Grunde, wie sie unsere alten Städte in einem immer breiteren Gürtel umschließen. Damit in Zusammenhang steht nun auch der vorherrschende Glaube unseres Publicums an die Alleingiltigkeit der geraden und möglichst breiten Straßen als die angeblich unentbehrlichen Träger des modernen Verkehrs.

Der Kampf gegen diesen Glauben ist bisher noch wenig zu praktischer Bewährung gelangt. Allein unter den wenigen Beispielen dafür scheint mir das, was in München erreicht worden ist, in hervorragendem Maße beachtenswert zu sein, Es handelt sich hauptsächlich um die Gegend des neuen Nationalmuseums. Dieses selbst ist bereits bemerkenswert dadurch, dass es, eine Schöpfung Gabriel Seidls, von vornherein darauf verzichtet hat, so geschlossen, einheitlich, als regelmäßiges Polyeder zu wirken, wie wir es namentlich seit der Barockzeit, und nun gar seit dem Classicismus gewohnt sind. Es ist vor allem darauf angelegt, sich den verschiedenen Gruppen seines Inhalts, also jenen reichen und vielbewunderten Schätze anzuschmiegen, die den Gang der Cultur- und insbesondere Kunstentwicklung seit Deutschlands Urzeit so anschaulich darstellen — im alten Gebäude bis zur Unzugänglichkeit zusammengepfercht, im neuen Gebäude mit reichlicher Vertheilung auseinandergestellt. Ist nun zwar das gesammte Gebäude mit seinem Stil einer ungezwungenen Spätrenaissance immerhin soweit stilrein, dass man es nicht eben eklektisch nennen kann, so wurde doch für einzelne Abtheilungen der Sammlung, die besondere Stilepochen vertreten, die äußere und innere Architektur in möglichste Übereinstimmung gebracht: Züge aus romanischer Zeit, aus dem Rococo u. s. w. ergänzen an den betreffenden Stellen den Gesammtcharakter des Baues.

Nun ist es aber auch gelungen, die Umgebung des Hauses mit der ungezwungenen Freiheit seiner Architektur so in Übereinstimmung zu bringen, dass die Gesammtanlage jener Gegend für die Städtebau-Moderne geradezu typisch heißen kann. Allerdings ist schon der Ort, das ist die lose geschwungene Grenze des Englischen Gartens, dafür günstig. Dagegen kam mit der vor dem Museum vorbeiführenden und in einer symmetrischen Brücken- und Böschungsanlage mündenden Prinzregenten-Straße wieder das reguläre Moment herein. Indessen gelang es dem Erbauer des Museums, zusammen mit dem Leiter des Stadterweiterungsbureaus, Theodor Fischer, die ursprünglich ebenfalls schematisch beabsichtigte Stelle vor dem Museum, das »Forum«, zu einer entsprechenden architektonischen Bewegtheit umzugestalten und von den Seitengassen, so viel noch möglich, nach secessionistischen Stadtbauprincipien zu gestalten. Diese gesammte Anlage, deren Entwurf ich vor einiger Zeit anderswo veröffentlicht hatte, war mir nunmehr in Vollendung zu schauen vergönnt, und ich möchte insbesondere das Forum mit der Umführung der Straßenachse um eine vertiefte Gartenanlage, sowie die in so geschickter Weise mit mäßiger Krümmung auf das Museum (aber beileibe nicht direct auf sein Hauptportal) zuführende Wagmüllerstraße als vorbildliche Leistungen moderner Stadtbaukunst zur Beachtung empfehlen.

Auf einen anderen, bereits ganz unregelmässig gestalteten, aber durch die vorhandenen Bauten jeden Zubau erschwerenden Platz, d. i. vor Maxburg und Synagoge an der Grenze des Karlsplatzes, hat Gabriel Seidl sein neues Künstlerhaus gestellt. Ein niederer, die genannten Gebäude für den Anblick freilassender Bau in ungefährer italienischer Renaissance, entsprechend symmetrisch, umschließt einen an südlicheres Klima gemahnenden Hof, von dem aus wir uns zum eigentlichen Haus wie zu einer kleinen deutschen Renaissance-Burg hinaufwenden. Die Innenausstattung ist in ziemlich freier Phantasie und in so üppiger Fülle gehalten, dass kaum ein ungeschmücktes Flächenstück übrig bleibt; der Hauptsaal enthält wieder eine interessante G. Seidl'sche Unsymmetrie, indem einer einseitigen Galerie neben einem kleineren Fenster ein größeres entspricht, wie man es sonst in derartigen Haupträumen nicht eben gewöhnt ist.

Ohne diese germanischen Unsymmetrien, aber in der ornamentalen Fülle dem Künstlerhaus ähnlich ist die Villa des Malers Stuck, oben auf der Bogenhausener Höhe, dort, wo jene Fortsetzung der Prinzregenten-Straße hinter einer Friedenssäule endet. In dem Streit um die Bedeutung Stucks als eines specifisch modernen Malers war es mir immer vorgekommen, als läge, ähnlich wie bei Makart, aber unbeschadet seines Könnens, namentlich im Hinstellen bewegter Figuren, seine Hauptbedeutung im decorativen Wirken. Der Eindruck seiner von ihm selbst entworfenen Villa, im Äußern eine italienische Renaissance mit Nuancierung zur griechischen Antike hin, im Innern eine immerhin harmonische, doch ins Überreichliche gesteigerte Vereinigung antiker und moderner Züge,

unter anderm mit Verwendung chinesischer Wandkacheln, bestätigt jene Vermuthung.

Merklich anderer Art ist die Schaffensweise des Architekten Friedrich Thiersch. Zusammen mit Dülfer hatte er das Bernheimer-Haus erbaut, eines der bemerkenswertesten Beispiele für die vorläufige Annäherung an einen eigenen Warenhaus-Stil, nicht gerade so weit modern gehalten, wie mehrfache andersartige Bauten Dülfers, aber dafür um so gewichtiger monumental in älterer Weise, so dass ein Hauptübel moderner Warenhäuser, ihr Stehen »auf Stelzen«, das sonst auch in München ärgerlich auftritt, hier im Wesentlichen vermieden blieb. Friedrich Thiersch's seit mehreren Jahren allbekannte Meisterleistung ist der dortige Justizpalast, ein Seitenstück zur Universität in Wien und zum Reichstag in Berlin. Unter dem, was hier an Vergleichungen und Unterscheidungen anzuführen wäre, dürfte für uns der interessanteste Punkt das größere Gewicht sein, das im Münchener Gebäude auf die farbige decorative Ausstattung des Inneren gelegt ist, im Gegensatz zu dem von vornherein classicistisch kühlen Weiß der großen Innenräume des Wiener Universitätsgebäudes. Mag dieses auch vielleicht in der Construction seiner Treppenhäuser u. dgl. die Vornehmheit und Großzügigkeit des Münchener Werkes noch übertreffen, so scheint uns doch der Aufbau der Decoration des riesigen Kuppelsaales dort, seine Ausstattung mit prächtigem Metallwerk, seine Farbenabstufung u. s. w. eine ganz besondere Leistung von Münchener Kunst zu sein.

Ein ähnlicher Gegensatz führt wohl dazu, dass dem richtigen modernen Künstler von München eine Leistung wie die Gesammtheit der Wiener Stadtbahnbauten zu wenig modern, zu classicistisch erscheinen dürfte. Über die antikesierenden Linien solcher Werke, ägyptisch wie griechisch, und über ihr wenig unterbrochenes Weiß fühlt man sich dort doch schon hinausgewachsen, zum Theil freilich mit Übertreibungen, wie dem Innern des Café Leopold in München-Schwabing, das zwar recht schätzenswert in seiner secessionistischen Linienführung ist, in seiner Farbenhäufung jedoch schon mehr an Fasching als an Kunstgeschichte mahnt. (Firma Helbig u. Haiger mit der Geschäftsdevise: »Unser Grundsatz ist, in Form wie Farbe einen maßgebenden Stil unserer Zeit zu schaffen. Solche, die diese Aufgabe zu würdigen wissen, fertigen mir Entwürfe an.«) Überhaupt wird man nicht fehl gehen, wenn man München jetzt zuvörderst als Ausgangspunkt des neuen Interesses für das betrachtet, was man im weitesten Sinne die »angewandte oder decorative« Kunst nennt, und zwar als einen, der leichter als andere national sein kann oder könnte. München ist jedenfalls, trotz des internationalen Tones einer oder der anderen führenden Zeitschrift von dort nicht so sehr wie Wien eine Absatzstelle für ausländischen Geschmack im Kunstgewerbe, kurz fürs »Englische« — auch wenn die höchst beachtenswerten Bestrebungen Hans Sebastian Schmids nach einer heimatlichen Weise in seinen »Entwürfen für modernes Kunsthandwerk« (6 Hefte, München, H. Lukaschik) weder genügend beachtet, noch genügend von gleichgesinnten Bestrebungen flankiert werden. Eine innere, vom Künstler selber keineswegs betonte Verwandtschaft seiner Schaffensart mit dem Charakter der dem oberbaierischen Land eigenen Volkskunst darf nicht übersehen werden: die ornamentale Verwendung von Blumen und Früchten der Heimat; nur dass diese Verwendung bei dem modernen Künstler in einer Weise geschehen ist, bei der das Ornamentale wesentlich aus der Construction des Stückes herausgearbeitet ist. Eine der schönsten Huldigungen, die jener localen Kunst je dargebracht wurden, ist die Veröffentlichung: »Bauernmöbel aus dem baierischen Hochland. Aufgenommen und gezeichnet von Franz Zell, Architekt in München« (Frankfurt am Main 1899); man glaubt vor diesen zeichnungs- und farbenreichen »Tölzer Kästen« manchmal kaum, dass man sich in Bauernstuben hineinzudenken hat, ausgenommen man ist bereits heimisch in jener süddeutschen Heimwelt, von der die oberbaierische Landeskunst nur wieder ein Specialfall, und deren scharfer Gegensatz gegen norddeutsche Art unverkennbar ist. Allerdings bedarf ein Kunstleben wie das oberbaierische auch eines starken Halts, um, soweit es noch lebt, beachtet und gepflegt, und, soweit es schon vergangen ist, conserviert zu werden. Zwar haben zahlreiche Ortsmuseen begonnen, Schätze des Landes zu bergen; allein wer kennt und genießt sie? In jüngster Zeit hat sowohl der nachdrücklich erhobene Ruf nach einem »oberbaierischen Localmuseum«, als auch die Absicht, im neuen Nationalmuseum unter anderm acht Bauernstuben einzurichten, deren jede die landeseigene Kunst eines der acht Kreise Baierns vertreten soll, die Aufmerksamkeit wenigstens intimerer Kreise auf diese Dinge gelenkt.

Ein Einfluss ihrerseits auf Münchens moderne Architektur ist allerdings kaum vorhanden. Diese wiederholt, entfaltet und entwickelt wie bisher (und analog wie in anderen Städten) die bisherigen Baustile, unter Vorantritt der Barocke, von deren Variationen unter andern die flachprofilierten, erker- und mansardenreichen Formen des dort (von einem Wirtshäuschen in Nymphenburg) sogenannten »Controlorstiles« beliebt sind. Einer Zusammenfassung des gegenwärtigen Standes der dortigen Neubauten dient das stattliche Werk: »Münchener bürgerliche Baukunst der Gegenwart. Eine Auswahl von charakteristischen öffentlichen und privaten Neubauten« (München, L. Werner, 1898 ff). Den drei bisher erschienenen Abtheilungen, in den Vorreden vertreten von Dr. R. Streiter, sollen noch weitere folgen.

Alles in allem zeigt München, auch wenn wir nach unserer heutigen Themastellung von Malerei und Plastik absehen, und wenn wir den Verbrauch von stilgeschichtlichem Material etwas milde beurtheilen, immer noch einen führenden Stand seines Kunstlebens, mit genügender Kraft, sowohl um selber zu leben,



Concurrenz um den Hausbau: Wien, I. Ecke der Wollzeile und der Riemergasse. Architekt Rudolf Dick (Tafel 13.)



Detail aus dem Vestibule des Wohnhauses: Wien, VI., Kestlergasse Architekt k. k. Oberbaurath und Professor Otto Wagner. (Tafel 11.)

als auch um anderen etwas abzugeben. Ob freilich das Ausland sich dies zunutze machen wird — abgesehen von manchem heimlichen »made in Munich« — darf man bezweifeln. Hat ja doch Lenbach einmal öffentlich gesagt, er habe noch niemals von einem Auslande solche Einladungen erhalten, wie sie das Ausland von uns zu erhalten pflegt.





Entwurf für einen Marmor-Kamin. Vom Architekten H. Wolfsgruber.



Seitenansicht zum Entwurfe des Architekten H. Wolfsgruber.



Stiegenaufgang im Hause: Wien, VI., Kestlergasse Architekt k. k. Oberbaurath und Professor Otto Wagner. (Tafel 11.)

Ideen von Olbrich.

77 Blätter in Quer-Octav. Preis in Umschlag K 12 —. Wien, 1900. Gerlach & Schenk.

»Heute darf man wieder Ideen haben,« meint L. Hevesi in seiner protzigen Einbegleitung des Olbrich'schen Werkchens, die besser weggeblieben wäre, am Schlusse. In Wahrheit hat gar Niemand auf diese Erlaubnis jemals gewartet — es waren weit eher die »Ideen« selbst, die sich lange nicht einstellen wollten. Dass dem heute nicht mehr ganz so ist, soll als ein Verdienst der »neuen Richtung« vorweg anerkannt werden.

Unter Ideen hat man dabei — schlicht und einfach und wohl auch ohne Widerspruch Olbrichs gesprochen — neue Einfälle zu verstehen; neue Einfälle in der tektonischen Formgebung. Läuft doch das Sinnen und Trachten der ganzen jungen Schule darauf hinaus, sich zunächst von allem Alten — sei dieses gut oder selbst besser — möglichst weit zu entfernen. Das Wesen dieser Schule ist eben vor allem heuristisch; es geht nach Entdeckung.

Mit der Anerkennung dieses Moments — sollte sie am Ende gar selbst eine »Entdeckung« sein? — müssen gerechter- und logischerweise auch alle die unverständigen Vorwürfe fallen, die man so vielfach noch den Leistungen der Jungen zu machen pflegt. Unklarheit, Inconsequenz, Fratzenhaftigkeit — werden sie nicht ebenso im gährenden Vielerlei einer neuen Formenwelt zeitweilig an die Oberfläche gewirbelt werden, als die Elemente des Schönen, Klaren, Gereimten? Gewiss.

Olbrichs Werkchen, dass neben einer Anzahl von zur Ausführung gelangten »Ideen« — (Villa Friedmann, Secessionsgebäude, Grabmal etc.) — auch eine ganze Reihe von Ideen im engeren Sinne — d. h. nicht weit über den ersten Gedanken hinausgelangte Handskizzen — enthält, trägt in der That, wie der heutige Kunstausdruck lautet, durchaus und in jeder Einzelheit die »persönliche Note«. Von einem Hineinfühlen in die Natur des »Bauherrn« kann wahftig nur in dem Sinne des bekannten Wortes gesprochen werden: »Und ein König absolut, wenn er unsern Willen thut«. Es wirkt deshalb einfach lächerlich, was der literarische Cicerone Olbrichs in der Einbegleitung diesbezüglich vorbringt. In Wirklichkeit wird sich der Hausherr, der einer so starken Individualität, wie Olbrich, Aufträge ertheilt, dieser Individualität einfach unterzuordnen haben. Wer das Gegentheil behauptet, treibt gleicherweise Augendienerei gegen den Künstler und den Bauherrn. Das mag ja für den Schreiber eine süsse Gewohnheit sein — für eine verständige Beurtheilung und Würdigung des Künstlers ist es gewiss von Schaden.

Dass Olbrichs »Ideen« neben ihrem inhaltlichen Werte, der, um es nochmals speciell zu betonen, ihrer heuristischen Tendenz innewohnt, auch der Wert vorzüglicher zeichnerischer Leistungen innewohnt, habe ich den Lesern dieses Blattes zu versichern nicht erst nöthig. Sie kennen die feinsinnige Zeichenkunst Olbrichs.

v. F.





Wandverkleidung. Architekt D. Jurkovic.

Aus dem Geschäftshaus Faber in Mailand.
(Tafel 16.)

Vom Architekten Rudolf Tropsch.

Cassenraum: Eingang ins Sprechzimmer.

Wandfläche: Grünliches Hellblau, Ornamentik in Gold und Weiß.

Holz: Pitchpine, indigoblau gebeizt.

Kleiderwand: Oben horizontaler Holzleisten mit Huthaken, die ganze Fläche überzogen mit japanischem Strohgeflecht, das mittelst Metallstäben befestigt wird.

Die Glasthür einfach, als Decor das Schutzgitter ausgebildet.

Pfeiler im Warenraum.

Die Decoration besteht aus Folgendem:

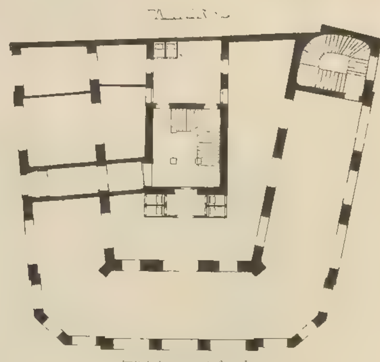
Eckenschutzleisten in Verbindung mit einem eisernen Mantel als Heizkörper.

Verkleidung: der Mantel rostbraun mit vergoldeten Nieten.

In der Leibung (vom Haupteingang sichtbar) Spitzenmuster in Metallrahmen, darüber der Beleuchtungskörper. Holz indigoblau, Wände weiß.







Wohnhaus »Der Römerhof«, Wien, Am Hohen Markt. Architekt k. k. Baurath und Professor Julius Deininger. (Tafel 12.)

Wohnhaus Johann Schmid.

Von den Architekten Gebrüder Drexler. (Tafel 15.)

Für den Bau der Stadtbahn musste dasselbe Grundstück abgetreten werden, daher nur der Ausbau des vorderen, gegen die Schönbrunnerstraße gelegenen Hauses mit gemeinsamem Hof zu empfehlen war, und wurde in Anbetracht des geringen Ausmaßes nur eine Wohnung per Etage projectiert, jedoch mit allen comfortablen Nebenubicationen ausgestattet.

Wandverkleidung eines Speisezimmers.

Vom Architekten D. Jurkovic.

Nach der slavischen Art darf der Tisch nie in der Mitte des Zimmers, sondern muss in der Ecke des Zimmers stehen. An der Wand befindet sich die Bank. — Die erhobenen Theile obiger Verkleidung sind aus hartem Holze gedacht, die dunkleren Füllungen eingelegte Arbeit, deren Contouren aus Messingdraht. Der breite dunkle Leisten über den halbkreisförmigen Füllungen (sternförmiges Motiv) ist mit Perlmutter ausgelegt.



Krypta St. Gereon in Köln. Aufgenommen, gezeichnet von R. Schleyer.



LEHRJAHRE IN DER PLASTIK.

Von Edmund Hellmer,

Bildhauer, Professor an der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien

Kühne Bogen spannen unsere Brücken,
Wir brauchen den Pfeiler nicht

Wenn ich zur Feder greife, geschieht es, um mir einen Gedanken, der mich seit Jahren verfolgt, von der Seele zu schreiben.

Immer und immer stelle ich mir die Frage, warum die Bildhauerei unserer Zeit so sehr im Argen liegt, warum diese Kunst, so positiv aus dem Volke hervorgegangen, beim Volke so wenig Verständnis findet.

Musik, Poesie, Malerei, Architektur treffen in ihren hervorragendsten Leistungen auf reges Interesse, volles Verständnis, ja Begeisterung, die Bildhauerei von heute lässt im großen ganzen kalt. — Warum? — Weil in dieser Bildhauerei von heute nichts geschaffen wird, das bis in die letzte Ausgestaltung individuell durchgebildet erscheint und als Ausdruck der Zeit, in der wir leben, freudig erkannt wird. Kurz, weil die Bildhauerei von heute keine Kunst unserer Zeit ist.

Und die Ursache hievon? Sollte es Mangel an Talenten sein? Sollte etwa gar kein Genie mehr geboren werden, welches sein Empfinden in Marmor oder Bronze zwingen wollte? Nein, wenn auch dünn gesäet, keimt doch hier und da ein Talent, sprosst mächtig ein Genie hervor. Aber ein anderes fehlt. Es fehlt das »Plastische Empfinden«, das Künstler und Volk einst in hohem Maße besessen, und das sie beide heute über der Künstelei und der Stillosigkeit verlernt haben.

Das plastische Empfinden wurzelt im »Material«; aus dem Material heraus muss der Bildhauer componieren.

Schnitzten die Alten ihre Figuren aus Holz, so haben sie dieselben ganz anders, dem Materiale entsprechend, componiert, als wenn sie dieselben in Bronze gossen oder in Marmor meißelten.

Der kaum zu bearbeitende Granit der Ägypter ist die Grundursache jener grandiosen Geschlossenheit und Einfachheit ihrer monumentalen Göttergestalten.

Der leichter zu meißelnde pentelische Marmor der Griechen erlaubt ihren Bildungen weit größere Freiheit und die Bronze nahezu Beweglichkeit.

Immer — an jeder großen Kunstepoche kann man es verfolgen — ist das Material, die Beherrschung des Materiales das Maßgebende für die Composition.

So wie der Musiker, der in Tönen und Harmonien denkt und der Leistungsfähigkeit jedes Instrumentes (der menschlichen Stimme) entsprechend sein Werk gestaltet, wie der Maler, der in Farbenproblemen, auf welche die Maltechnik — in diesem Falle das »Material« — bestimmenden Einfluss übt, seine Gedanken und Empfindungen zur Anschauung bringt, wie der Architekt, der, dem Zwecke der Nützlichkeit Rechnung tragend, das Material wählt und dann wieder aus dem Materiale heraus den künstlerischen Ausdruck findet, so soll auch der Bildhauer in Formen fühlen und von vornherein die Bildungsfähigkeit des Materiales in sein Schaffen einbeziehen.

Schwebt dem Musiker ein heroisches Motiv vor, so wird er Männerstimmen, Posaunen, vielleicht ein volles Orchester klingen hören, ein Streichquartett, eine Schalmei beileibe nicht. Von Anfang an wird er das richtige Tonmaterial wählen.

Entwirft der Maler ein Bild, so wird die Maltechnik (d. i. das Material), in welcher er dasselbe auszuführen gedenkt, bestimmend für die Gestaltung sein. — Das Fresko im Dome, in wie einfachen Farbenmassen ist es gehalten, die Mauer als solche durchwirkend! Das Ölbild dagegen: ein Blick in die offene Natur, von Luft und Licht durchleuchtet!

Baut der Architekt ein Monumentalgebäude, ein Wohnhaus, eine Fabrik etc., so wird das Material, aus dem sein Werk ersteht, formgebend wirken.

Ebenso wird der Plastiker beispielsweise einen »Helden hoch zu Ross« aus Erz und nur in Erz denken, ja denken müssen. Die Elasticität und Bildsamkeit der Bronze wird seine Einbildungskraft — woferne er nur das richtige Empfinden hat — stets von vornherein beeinflussen.

»Metall«, das Wort genügt, um in dem Schaffenden andere Phantasien hervorzurufen als das Wort »Marmor«. Und dieses wieder andere als das Wort »Gestein«: Aufgethürmt erscheint uns da, durch dieses letzte Wort geweckt, eine Kolossalgestalt, gleich der Memnonssäule, eng geschlossen die Form, die Menschengestalt als »Bauwerk«! Und die herrlichen Gliedmaßen eines schönen Weibes, blühen sie uns nicht aus pentelischem Marmor entgegen? Folgen unsere Augen nicht gerne den weichen Schatten desselben bei einer Idealcomposition? — Und dies alles, ohne dass uns das Gefühl abhanden käme: das Kunstwerk ist aus einem Marmorblocke hervorgegangen!

Um aber so zu gestalten, gehört vor allem volle Vertrautheit mit dem Materiale dazu. Unsere modernen Bildhauer sind aber nur Modelleure. Thon, Wachs sind ihre Gestaltungskörper. Ich kenne unter den jetzt schaffenden Künstlern kaum fünf oder sechs, die zu meißeln verstehen, kaum einen, der imstande ist, sein Werk in Bronze zu gießen, zu ciselieren.

Seine ersten tastenden Versuche macht der Bildhauer von heute in schmiegsamem Lehm oder Wachs; er kennt und lernt nicht in Betracht ziehen die Sprödigkeit des Gesteines, die Schwierigkeit, in Bronze zu bilden. Willig folgt die weiche Substanz der Phantasie des Künstlers, ja er lernt sie technisch beherrschen, bringt es zum bestechenden Vortrag. Ist aber seine Arbeit vollendet, so muss sie erst in dauerndes Material »übertragen« werden. Und ist sie bloß erst »übertragen«, wird man ihr es für alle Zeiten ansehen und anfühlen, dass sie nicht aus dem Gestein, dem Marmor hervorgewachsen ist, dass sie aus Metall »gebildet« worden. Der ewige, nie zu verdeckende Mangel des plastischen Empfindens!

Und wie sieht es mit der »Übertragung« aus! — Arbeiter, meist ohne künstlerische Vorbildung, copieren recht und schlecht das Werk. Alle Individualität der Formengebung, jeder Vortrag geht verloren. Nichts von jenem berückenden, hinreißenden Nervenspiel, keine Ausnützung von Zufälligkeiten, kein kraftvoller Eigenwille, nicht hingebungsvolle Liebe — einfach eine interesselose, schwache Copie.

Sieht man nicht gerade in der Meißelführung eines Phidias, der reizvollen Durchbildung des Praxiteles die vollendete Meisterschaft? Entzückt und mit heiliger Scheu betrachten wir die Gebilde Michel Angelos, jene göttliche Vergewaltigung der Menschengestalt und des Gesteines, und mit Bewunderung sehen wir an Donatello und Cellini die unvergleichliche Behandlung des Materiales, des Marmors, der Bronze.

Die hervorragenden Franzosen, die intimen deutschen Meister — alle haben selbst geschnitzt, gemeißelt, gegossen und ciseliert. Deshalb werden auch ihre Schöpfungen für alle Zeiten hohen Kunstwert besitzen. Geist war ihr Vater, Technik die Mutter, das plastische Empfinden der Pathe.

Erst der Jetztzeit mit der »Kunstschule« ist es vorbehalten geblieben, dieses freie, künstlerische Schaffen zu vernichten.

Und so komme ich auf eine Reorganisierung der »Bildhauerschule« zu sprechen.

Die Bildhauerschule muss vor allem in eine »Werkstatt« umgewandelt werden. Der eintretende Schüler muss in erster Linie das Handwerk erlernen, denn Kunst und Handwerk haben einen gemeinsamen Nährboden: die Technik.

Darum darf der junge Bildhauer nicht auf Zeichnen und Modellieren gedrillt werden, er muss von Jugend auf meißeln, für Bronze bosseln, in Metall gießen, ciselieren, schnitzen.

»Vormittags Modellieren, nachmittags Meißeln!« — In den ersten Jahren dürfte diese Generaleintheilung genügen, weil erfahrungsgemäß bei formgewandten Leuten nur einige Jahre erforderlich sind, um in die Anfangsgründe der Marmortechnik eingeführt zu werden.

Die weiteren Jahre müsste der Nachmittag abwechselnd zur Erlernung der Bronzetechnik verwendet werden.

Ist der Schüler so weit vorgeschritten, dass er an eigene Compositionen gehen kann, so muss er dieselben auch in dem betreffenden Materiale selbst ausführen.

Vorträge über die Technik der Alten müssten mit den praktischen Versuchen Hand in Hand gehen.

Sohin wird der Kunstjünger schon bei der Conception, ja schon in den ersten Phantasien daran denken, wie und in welchem Materiale »sinngemäß« sein Gedanke Verwirklichung finden soll. Er kennt die Schwierigkeiten der Bearbeitung, wird Künsteleien vermeiden, weil er aus eigener Erfahrung wissen wird, wo die natürlichen Grenzen liegen. Es wird ihm gleichsam in Fleisch und Blut übergegangen sein, was für Marmor, was für Bronze etc. sich eignet, und auch das Wie der technischen Behandlung wird ihm von vornherein klar sein.

Im ersten Momente erscheint eine solche Schule eine Unmöglichkeit. Woher den kostbaren Marmor nehmen, wo die Bronzegießerei erlernen?! — Geht man aber der Sache aufs Pure, so sieht man, dass es nicht nur möglich, sondern ganz leicht ist, eine derartige großzügig angelegte Kunstschule ins Leben zu rufen.

Räumlich würde dieselbe allerdings größer sein müssen wie die bisherigen: Modelliersäle in größerem Ausmaße, Marmorateliers, Versuchs-Bronzegießerei, Ciselierabtheilung, chemisches Laboratorium sind absolut erforderlich. Ein Künstler, der selbstverständlich in den verschiedenen Disciplinen zu Hause sein muss, steht der Schule vor, Assistenten, die speciellen Fächer in ausgezeichneter Weise innehabend, könnten ihn unterstützen.

Was die Beschaffung des Marmors anbelangt, so würden die Besitzer großer Steinbrüche sehr gerne die Abfälle gegen mäßiges Entgelt zur Verfügung stellen, und die Einrichtung einer Versuchs-Bronzegießerei zählt ja auch nicht zu den Unmöglichkeiten.

Schon in den ersten Jahren würde sich in dem Schülermateriale eine wohlthuende Sonderung vollziehen. Alle jene, welche die Plastik ohne unbezwingbaren Drang zu derselben zu erlernen trachten, Schwächlinge, Leute ohne das nöthige Pfund würden abfallen, Dilettantismus wäre ausgeschlossen: die Lehrjahre sind zu anstrengend! Körperlich und geistig gesund muss der junge Künstler sein, will er das schwierige Handwerk erlernen, will er auf Basis desselben zur Meisterschaft gelangen. Nur kräftige Hände verstehen den Meißel zu führen, weiche Händchen eignen sich nicht zu dieser ernstesten aller Künste.

Später, bei weiterem Vorschreiten, käme es unter den Schülern abermals zu einer Sichtung, da nur der wahrhaft Begabte bei der Kunst ausharren, der minder Begabte, vielleicht aber ausgezeichnete Techniker sich mit Erfolg zum Hilfsarbeiter recrutieren würde. Die jungen Leute müssten nicht so wie jetzt, wenn sie sich nicht zur hohen Kunst durchgerungen, Proletariat bilden, sie könnten sich als Gehilfen bei einem Künstler nützlich, ja unentbehrlich machen, in der Kunstindustrie Hervorragendes leisten und sich eine gesicherte Existenz gründen.

Die zurückgebliebene Kerntruppe aber, zur Meisterschaft geleitet, wird die Bildhauerei zu jener Mündigkeit führen, die wir an den Alten bewundern. Souverän alle Techniken beherrschend, könnte der Plastiker kühn seiner Phantasie folgen, ohne Gefahr seiner Individualität Ausdruck verleihen. Den »Stil« würde ihm das Material schon selbst aufzwingen.

Freilich die Massenproduction wird bei derartiger künstlerischer Production ausgeschlossen sein. Das Angebot wird infolge der Langwierigkeit der Arbeit, die der Künstler nunmehr selbst vornimmt, sich nothwendigerweise verringern. Die Nachfrage nach echten, wahren Kunstwerken wird aber umso reger werden. Und so wird sich ein dem Künstler günstiges constantes Verhältnis zwischen diesen beiden Factoren herausstellen, die Preise werden entsprechend und eines Künstlers würdige werden. Dann wird auch der Künstler jene materielle Unabhängigkeit erreichen, die allein die künstlerische »Muße«, die Vorbedingung freudigen Kunstschaffens, gewährt.

Wie aus dem Vorhergesagten hervorgeht, wird die Marmor- und Bronzetechnik heute auf vollständig falscher Basis gehandhabt. Dieselben sollen im Hinblick auf die vorgeschlagene Erziehung des Bildhauers im Nachfolgenden eingehender besprochen werden.

Will der Künstler jetzt ein Marmorwerk schaffen, modelliert er sein »Modell« dazu in Thon, auch Wachs, meist in halber oder gar in derselben Größe, in der das Werk ausgeführt werden soll. .

Nun muss die Modelliertechnik in Marmor »übersetzt« werden; das ist aber ebenso schwer wie das Übersetzen in eine fremde Sprache. Was hier der Daumen drückt, das Modellierholz streicht, muss dort gehauen, geschabt, gebohrt werden. Für gewisse Feinheiten gibt es daher überhaupt kein Äquivalent; es müsste denn geradezu neu erfunden werden.

Aber nehmen wir selbst an, dass der Künstler in eigener Person sein Werk in Stein überträgt — was bei der heutigen Vorbildung ein Ding der Unmöglichkeit ist — es wird gleichwohl eine müde Übersetzung bleiben. Es ist eben ganz absolut verfehlt, große Modelle zu machen und diese dann zu »übertragen«, gleichviel wer diese Übertragung vornimmt. Denn in jedem Falle fehlt die nie zu copierende »Eingebung des Augenblickes«.

Sehen wir uns die Arbeiten der besten Alten nur genau an. Sie haben nach kleinen Entwürfen, welche nur die Hauptmassen der Composition festlegen, frei im großen gemeißelt. Es ist auch ganz unlogisch, anders zu arbeiten, denn niemand ist imstande, zweimal etwas »ganz gleich« zu empfinden, und jede Wiederholung, auch wenn sie der Künstler selbst ausführt, ist eine Abschwächung.

Die Alten haben alles prima gearbeitet. (Siehe Phidias und seine Schule.) Von den Künstlern der Renaissance sind uns noch einige der kleinen »Skizzen« erhalten, nach welchen sie gearbeitet haben. Und von dem Größten der Großen dieser Zeit, Buonarotti, haben wir halbausgeführte, roh bossierte, ja »verhaute« Marmorgestalten, an welchen wir das Vorgehen genau studieren können. — Dass diesem Heros in seinem Ungestüm bei manchen Figuren und Gruppen der Block zu klein wurde, zeigt genau, dass er seine Arbeiten nicht zuerst im »Modell« vollendet hat.

Freilich, ein braver Bildhauer von heute würde die Hände über den Kopf zusammenschlagen, wäre sein »Modell« nicht bis ins Letzte ausgeführt, bevor es genau punktiert wird. Er steht aber auch dem Steine gegenüber »machtlos wie ein Kind«.

Bevor an ein derartiges künstlerisches Verfahren in der Marmortechnik auch nur zu denken ist, muss eben die entsprechende Erziehung vorangegangen sein. Der Bildhauer muss das Eisen bravourös, wie der Maler den Pinsel, führen; er darf sich nicht scheuen, »gleich nach der Natur in Stein zu meißeln«.

Mit der Bronzetechnik steht es nicht besser. — Ist das Modell in Gips vollendet, so wird es den Händen des Künstlers entwunden und die weitere Behandlung handwerksmäßig durchgeführt.

Wird es in Sand geformt, so wird es, wenn nicht zerschnitten — was in den meisten Fällen des bequemeren Gusses halber geschieht — doch von Arbeitern eingeformt, welche keine Empfindung für Form haben, welche die Nahtführung rein im Hinblicke auf das leichtere Gelingen vornehmen, die dann nach geschehenem Gusse alle Nähte mit ungeübter Hand theils verklopfen, theils verschaben, um sie schließlich mit Punzen zusammenzuziehen, wie sie's eben verstehen. Auf dieselbe Weise wird auch das Zusammensetzen der Stücke und das Verarbeiten der Fugen durchgeführt.

Wird aber eine Bronze nach unseren Begriffen luxuriös behandelt, so wird sie von einem »anderen« Künstler (sic!) »ciseliert«, d. h. in den meisten Fällen verdorben, denn der Ciseleur thut dann nichts anderes als etwa mutatis mutandis der Retoucheur beim Photographen.

Auch die Gusshaut, welche eine so schlechte, an unseren Denkmälern deutlich sichtbare Patina ansetzt, kann nicht entfernt, weil nicht verarbeitet werden, denn niemand versteht dies, ohne die ganze Arbeit dabei zu verderben.

Wie herrlich sind dagegen die geschliffenen Bronzen der Alten! — Wer kann aber heute noch diese subtile Arbeit?

Ja, aber der Wachsguss, wird man sagen, ist er nicht schon heute der Vollkommenheit nahegebracht? Lange nicht! Er fällt vorderhand noch unzulänglicher aus wie der Sandguss. Schwindet nämlich das Erz schon nach dem Erkalten, was nicht zu umgehen ist, so kommt noch beim Wachsguss das Schwindmaß des Wachses selbst hinzu. Sage mir niemand, dass sich das Schwinden gleichmäßig vollziehe! Dickere Schichten schwinden anders als dünnaufgetragene, durch Tiefen und Höhen verstärkte Flächen anders als dünne und glatte freistehende Massen anders als geschlossene. Lauter Fehler, die innerhalb bestimmbarer Grenzen einer künstlerischen Correctur bedürften, einer Correctur, die vorzunehmen heute der Künstler selbst nicht imstande ist.

Wird sich aber die kunstverständige Jugend der Sache bemächtigen, wird eine Versuchsgießerei Künstlern zur Verfügung stehen, ein Laboratorium zur Überprüfung der Legierungen und zur Erprobung der verschiedenen Patinas zur Hand sein, so wird kein Decennium verstreichen, bis die Erzgießerei die einstige Höhe wieder erreicht haben wird.

Vieles wäre noch anzuführen, vielerlei klarzulegen, das Gesagte genügt aber, um einstweilen zu zeigen, auf welcher Basis eine gesunde Entwickelung der Plastik anzustreben wäre, damit auch sie, mit den Schwesterkünsten gleichen Schritt haltend, eine Kunst unserer Zeit im schönsten Verstande des Wortes werde.

Mögen diese Gedanken auf fruchtbaren Boden fallen und ein Mann kommen, der die Kraft und den Muth hat, sie zu verwirklichen. Es wäre der Saatenwurf eines Riesen!

Und die Ernte, die uns winkt, das Ziel, das uns lockt, ist des Ringens wert. Nichts Geringeres gilt es, als eine große, schöne Kunst, die dem modernen Geschlechte verloren zu gehen droht, uns zurückzugewinnen, und erst die wiedererrungene wird dann wieder eine wahre und echte Kunst sein, eine Kunst, die wir verstehen, wie wir in ihr verstanden sind, eine zeitgerechte Kunst.

Wien, im Jänner 1900.



Von Karl Šidlik, Prag.



Skizze vom Architekten J. Plecnik.



Ueber Grundlagen modernen Empfindens.*)

Die grundlegenden Anfänge jedwedes culturgeschichtlichen Umschwunges liegen Jahrzehnte, selbst oft ein Jahrhundert zurück. Auch die »Moderne« ist kein Product unserer Zeit allein, sondern bloß deren Erscheinung. Was unsere Zeit in ihrem ganzen Wesen vorbereitete, das wird auch die Moderne — wie wir die Kunstweise unserer Tage zu nennen pflegen — beeinflusst haben.

Unsere Zeit fußt auf den Endergebnissen der großen Aufklärungsperiode, die den Übergang des XVIII. zum XIX. Jahrhundert bildet. Stärker als jemals zuvor in der Geschichte drängte sich den Denkern, zumal den deutschen, die Erkenntnis auf, dass die Welt als Problem nicht allein eine äußere, objective, sondern auch eine innere, subjective Seite aufweise; dass der naive Realismus, der die Dinge so »an sich« nimmt, wie er sie zu sehen vermeint, oberflächlich und deshalb falsch ertheilt; dass in Wahrheit die Dinge, wie wir sie sehen, ebensosehr und zugleich ein Product unseres Geistes, unserer Art zu »sehen« sind, als ein Product ihres eigenen Wesens.

Es war also die Bedeutung des Subjects, des menschlichen Individuums, welche solcherart von den Denkern gleichsam entdeckt und zu einem unumgänglichen Factor in aller künftigen Geistesthätigkeit proclamiert wurde.

Nach Immanuel Kant, dem Begründer dieses wissenschaftlichen Subjectivismus, folgte — wenn wir, wie billig, nur der Denker von bleibendem Einflusse gedenken — Arthur Schopenhauer, dessen »Zuendedenken« der Kant'schen Lehre in dem Satze gipfelte: die Welt sei mein Wille und meine Vorstellung.

Die Welt sei Wille — mein Wille; das bedeutete nichts anderes, als mein eigenstes, innerstes Wesen selbst mache die Welt aus.

Der Fortschritt in der Ausgestaltung eines subjectivistischen, eines persönlichen, individualistischen Erfassens und Durchdringens der Welt ist unverkennbar.

Nach Schopenhauer kam, seinen Fußstapfen anfänglich folgend, dann über sie weit hinauseilend, Friedrich Nietzsche, der, was unmittelbare und rasche Wirkung anbelangt, vielleicht einflussreichste Denker aller Zeiten.

Nietzsche verdichtete Schopenhauers Lehrbegriff vom »Willen zum Leben«, der in jedwedem Wesen wirke und es erfülle, zu dem Begriffe »Wille zur Macht«. Und damit ist wohl für den Individualismus die knappste und schärfste Formel gefunden, die sich denken lässt. Nietzsches »Übermensch«, seine Herrenmoral, die im Gegensatze zu der bis dahin giltigen Sclavenmoral den Sieg des Starken und Schönen über das Schwache und Hässliche proclamierte, seine Geringschätzung aller ethischen Forderungen — sind nur andere Ausdrücke für denselben Grundgedanken: Sieg des Subjectiven, des Individuellen über das Objective, das Allgemeine.

Hier angelangt werden wir nun leicht den Übergang vom rein gedanklichen, philosophischen Wesen unserer Zeit zu deren künstlerischem Wesen finden; ist ja doch ein gut Theil künstlerischen Wesens schon in jener philosophischen Gedankenarbeit selbst enthalten, die mit ihren letzten, fast peinlichen Folgerungen, die widerspruchslos anzunehmen sowohl dem Denker, als dem Moralisten unmöglich ist, eben nur den Künstler ganz für sich gewinnen dürfte. Die Lossagung der Kunst vom naiven Realismus, so spät, ja auffallend spät sie eintrat, war somit eine durchaus vorbereitete, nothwendige. Auch die Kunst musste ja schließlich erkennen, dass die objectiven Dinge — seien sie gegenwärtige der Natur oder vergangene der Geschichte — nicht die einwandfreien Werte sind, die sie bis dahin in ihnen zu erblicken glaubte. Auch die Kunst musste einsehen, dass ein Baum »an sich« wohl in der Natur, nicht aber in seiner Wiedergabe durch das menschliche Auge ein widerspruchsloses Ding sei, dass der »Triumphzug des Germanicus« oder die »Zerstörung Jerusalems«, die kein noch lebendes Auge je geschaut, nicht »an sich« ein Vorwurf der Kunst sein könne, dass vielmehr in Wahrheit jener Baum erst dann Object der Kunst geworden, nachdem er im innern Auge, der Seele eines Künstlers sich wiederspiegelte, und jenes geschichtliche Ereignis erst dann ein Object der Kunst geworden, nachdem es mit dem Empfindungsinhalt, der »Seelennote«, eines Künstlers versehen wurde. Nicht also die Dinge möglichst so zu geben, wie sie

*) Im Nachfolgenden soll das Ergebnis dreier Discussions-Abende im bautechnischen Verein »Akropolis« in Kürze zusammengefasst werden. Es wird sich darin so mancher Gedanke von Wert finden. Zusammengehalten mit einer vor nicht zu langer Zeit in dem größten österreichischen Fachverein dem gleichen Thema gewidmeten Besprechung — deren Inhaltslosigkeit freilich eine geradezu überraschende war — gewinnt jene Discussion sogar eine wenigstens relativ große Bedeutung.

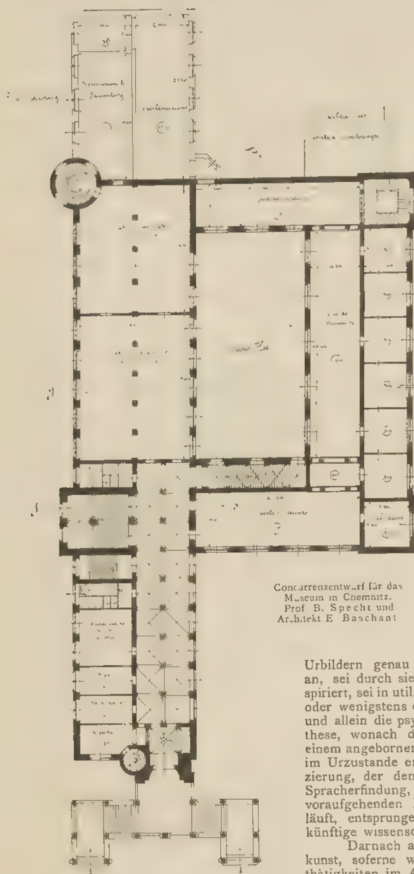
an sich sind oder an sich gewesen sein mögen, ist Zweck der Kunst, sondern sie so zu geben, wie sie ein ganz bestimmtes künstlerisches Individuum erblickt. Nicht objective »Werte«, subjective »Werte« hat die Kunst zu liefern. Nicht die logische, allgemein giltige Erfassung der Dinge in der Welt ist Problem der Kunst und deren sinnliche Wiedergabe nicht Aufgabe des Künstlers, sondern die gefühlmäßige, besondere, persönliche Erfassung ist ihr Problem und deren sinnliche Wiedergabe ist seine Aufgabe.

Ob die solcherart ganz von Subjectivismus durchdrungene moderne Kunst »realistisch« genannt werden darf, ist eine wohl entschieden zu verneinende Frage. Während es dem Realismus entspricht, zunächst das Äußere, den Gegenstand, auf seine künstlerische »Wertigkeit« zu prüfen, während er demgemäß von malerischen und nicht malerischen Motiven sprechen und zwischen ihnen streng unterscheiden zu sollen glaubt, fragt die moderne Kunst dergleichen nicht, setzt sie schlankweg ein Motiv und lässt es schlechtweg wirken, als solches, ganz individuell — und in der Stärke dieser Wirkung als solcher liegt für sie die künstlerische »Wertigkeit«. Das ist nicht bloß kein Realismus, sondern gerade dessen Gegentheil, soferne wir nur diesen Begriff echt und in seinem geschichtlichen Sinne fassen: Als eine von den äußeren Dingen ausgehende, von ihnen bestimmte Auffassungsweise, im Gegensatze zum Subjectivismus, der die innere, seelische Quelle wesentlich benützt. Realismus schöpft stets aus der Natur und der Geschichte, der »äußeren Erfahrung«, deren gleichsam künstlerische Auslese er uns zu geben trachtet; Subjectivismus schöpft dagegen mit Vorliebe aus der »inneren Erfahrung«, er späht nach Seelenwerten und gestaltet solche aus dem Innern heraus. Realismus verinnerlicht vielfach das Äußere, sucht es uns zu vermitteln; Subjectivismus veräußerlicht unser eigenes Inneres, es uns möglichst getreu wiederspiegelnd.

Dieses Überwiegen der »Seelenwerte« in der modernen Kunstauffassung zeitigt auch jene vielbeachtete, aber häufig missverstandene Vorliebe der Modernen für das Krankhafte, das Psychopathische. Diese Vorliebe erklärt sich einfach aus der Thatsache des gesteigerten Innenlebens bei krankhaften Zuständen. Wie schon Schopenhauer treffend bemerkte: Wir fühlen das schmerzende Hühnerauge — den ganzen übrigen gesunden Körper fühlen wir nicht. Der psychopathische Zug zahlreicher moderner Kunstschöpfungen — literarischer und bildnerischer Art — ist somit eine rein accessorische Folge der im Pathologischen begründeten absoluten Steigerung aller Seelenwerte; er fließt nicht, wie man fälschlich glaubt, aus einer Vorliebe für das Kranke als solches.

Wenn wir nun an die Anwendung der Kategorien »realistisch« und »individualistisch«, wie sie sich uns bisher ergaben, auf die Baukunst schreiten, so befremdet uns zunächst die erstere Anwendung. Kann man von der Architektur denn überhaupt als einer realistischen Kunst sprechen? Es scheint, dass die Architektur, als eine nicht nachahmende Kunst, jedes realen Vorbildes überhaupt entbehrt, dass sie weder in der Natur, noch in der Geschichte ein solches Vorbild findet, wie wir es doch bei den beiden anderen bildenden Künsten sicher antreffen.

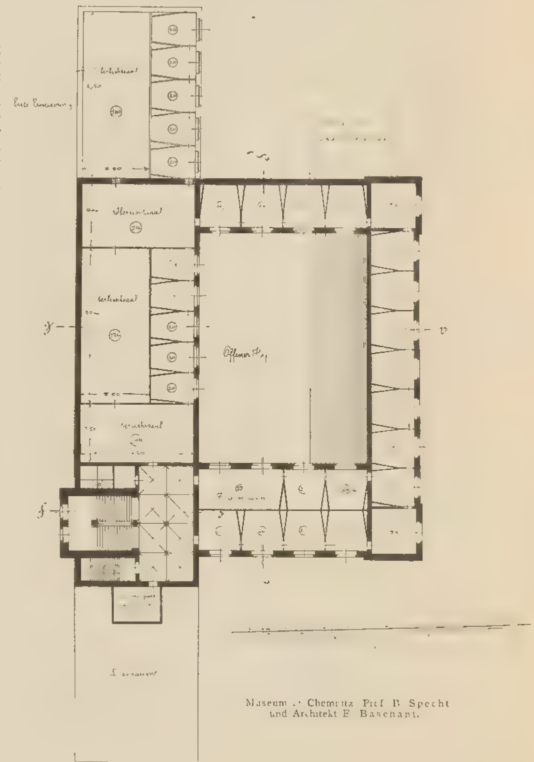
In der That ist nun die Architektur in ihren Originalschöpfungen nicht nachahmend. Die naturalistische Hypothese, wonach die Uranfänge der Baukunst sich in ihren Bildungen an die Natur — etwa die Bäume — anlehnten, ist längst als falsch aufgegeben. Ebensowenig kann die materialistische Hypothese aufrecht erhalten werden, die Baukunst schöpfte ihre originalen Urformen aus den materiellen Eigenschaften ihrer Stoffe, sie sei im technologischen Sinne »nachahmend« oder wenigstens nachempfindend; ebensowenig die utilitaristische Hypothese, sie lehne sich in ihren Urbildern genau an menschliche Bedürfnisse an, sei durch sie in ihrer Formengebung inspiriert, sei in utilitärer Hinsicht »nachahmend« oder wenigstens einfühlend entstanden. Einzig und allein die psychologisch-ästhetische Hypothese, wonach die Uranfänge der Baukunst einem angebornen (oder wenigstens allmählich im Urzustande erworbenen) Triebe nach Verzierung, der den analogen Trieben bei der Spracherfindung, ja selbst schon bei der ihr voraufgehenden Lautbildung u. dgl. parallel läuft, entsprungen sind, hat Aussicht auf zukünftige wissenschaftliche Anerkennung.



Concurrenzentwurf für das Museum in Chemnitz. Prof B. Specht und Architekt E Baschant

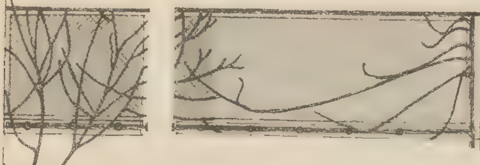
Darnach also scheint wirklich die Baukunst, soferne wir ihre originale Anfangsthätigkeiten im Auge behalten, jeder realistischen, objectiven Quelle zu entbehren und gänzlich aus einer inneren, subjectiven Quelle ihre Anregung zu schöpfen. Anders aber freilich die Architektur in ihrem historischen Verlaufe. Hier, wo in der Bildung festumschriebener Formengruppen — den Stilen — nach und nach eine vorbildliche Unterlage für jede weitere, spätere Schöpfung entstanden, zeigen sich auch bald genug die Ansätze zu einer »realistischen«, d. h. aus dem »objectiv Gegebenen« schöpfenden Kunstauffassung. Und so ist denn in der Baukunst das, was man strenge »historische Richtung« nennt, zugleich mit gutem Grund als »Realismus« zu bezeichnen, ist die Kategorie des »realistischen« in der Baukunst in der Form der Nachahmung, zwar keiner natürlichen, wohl aber künstlicher (i. e. künstlerischer) Vorbilder verwirklicht. Nachbildung der alten Stile in größtmöglicher Genauigkeit ist der Inhalt der realistischen Baukunst.

In bewusstem und gewolltem Gegensatze dazu zielt nun das Bestreben der modernen Richtung, allerdings etwas verspätet, dahin, auch in der Baukunst vom Realismus zum Individualismus oder, allgemeiner gesagt, vom Objectivismus zum Subjectivismus überzugehen: In genauer Befolgung des seit einem Jahrhundert geschichtlich vorbereiteten Umschwunges unserer Gesammtcultur. Die moderne Baukunst schöpft bewusster aus der inneren, der individuellen Quelle, als die ihr vorausgegangene historische Richtung gethan.*) Gleich der übrigen bildenden Kunst betrachtet sie es nicht mehr als ihre vornehmste Aufgabe, objective Werte (bei der Malerei und Bildnerei sogenannte künstlerische Motive, bei der Baukunst historische Stilformen) wiederzugeben, sondern vielmehr neue, individuelle Werte zu schaffen. Sie hat eine wesentlich auf Erfindung gerichtete (heuristische) Tendenz. Diese neuen Werte werden aber nothwendig aus der inneren — als der neben der äußeren einzig noch möglichen — Quelle geschöpft werden müssen, es werden, im Unterschiede zu den objectiven, äußeren Werten subjective Werte, also Seelenwerte sein. Deren künstlerische Ausgestaltung werden wir uns — ähnlich wie am Anfange der Kunst — als eine Art organprojectiven Vorganges zu denken haben, also einen Vorgang, bei welchem Seelenzustände (innere Organverhältnisse), nach außen projiciert und ins Körperliche übertragen, zur »Erscheinung« gebracht werden. Dass dieser Vorgang möglich, ja dass er wirklich ist, beweist die Fülle der technischen Erfindungen — von der einfachen Axt angefangen bis zum Riesenteleskop — welche insgesammt nach Kapps (»Philosophie der Technik«) überzeugender Darlegung organprojectivisch entstandene Artefacte sind. So ist die Axt in ihren Maßen und Gewichtsverhältnissen analog dem menschlichen Arm, das Fernrohr analog dem menschlichen Sehapparat durchgebildet u. s. f. Nur freilich handelt es sich bei den Erzeugnissen künstlerischer Art, wie es die Gebilde der Baukunst sind, um weit höhere, geistigere Seelenwerte, als sie den rein technischen Erzeug-



Museum in Chemnitz Prof B. Specht und Architekt E. Baschant.

*) Gewisse materialistische Allüren der modernen Architekturtheorie dürfen uns nicht irre machen. Sie betreffen ja das Wesen der Sache so wenig, dass sogar ein in der Kunstpraxis tonangebender Meister zugleich Verfasser eines extrem-materialistischen Buches über Architektur werden konnte; ein Widerspruch, der unter der Voraussetzung einer die Praxis deckenden Theorie einfach unmöglich wäre.



Balkongitter vom Architekten J. Plečnik

nissen zugrunde liegen. Es sind nicht, wie bei diesen, bloß dynamische, auf Kräftespannungen in den Muskeln oder, wie im besonderen bei dem dem Auge nachgeahmten Fernrohr, auf physikalisch-anatomischen Beziehungen beruhende, also sogenannte niedere Seelenwerte, die hier ins Spiel treten, sondern höhere Seelenwerte aus dem geistigen Besitzstande der Menschheit, die ganze große Scala der Willens-, Gefühls- und Denkvorgänge umfassend. Diese Seelenwerte sind, als Stimmungsinhalt baukünstlerischer Werke, deren geheime Organisatoren, sie führen ebenso die Hand des Künstlers, während er entwirft, als sie seine Phantasie im Augenblicke der Conception beflügeln.

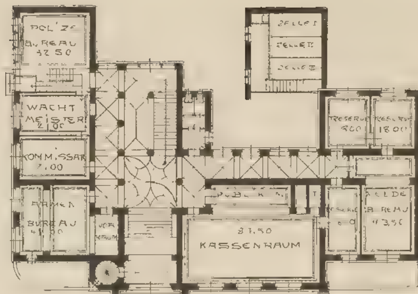
Das aus dem Innern Herausgestalten einer Aufgabe, das der Moderne als der einzig würdige Zweck künstlerischen Schaffens gilt und mit Recht gilt, ist nichts weiter als ein höherer organprojectiver Process im angedeuteten Sinne.

Dass bei solcher Art künstlerischer Production das Individuum in seiner ganzen Concretheit engagiert ist, dass bei einer solchen direct aus dem Lebensquell schöpfenden Bethätigung das Individuum zuweilen bis zur scheinbar völligen Ungebundenheit sich entfalten wird, kann uns nicht Wunder nehmen.

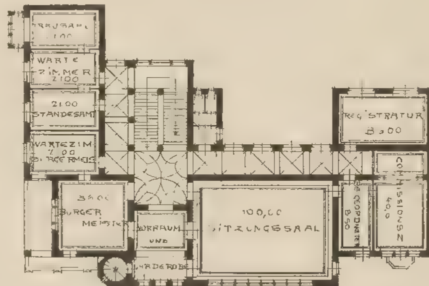
Aber wie thöricht und zwecklos wäre es anders, das sichere Gebiet des Äußeren, Historischen, Herkömmlichen zu verlassen, wenn uns an seiner Statt nur eine fertige seelische Schablone geboten werden würde. Das Überschäumende, Ungezähmte der jungen Richtung vermag daher nur jenen dauernd irre zu machen, der das Wesen derselben gänzlich missversteht.

Im Vorstehenden dürfte es, wenigstens in seinem Hauptzuge, richtig erfasst worden sein.

F. v. Feldegg.



ERDGESCHOSS.



I. STOCK.

Grundrisse des Rathhauses vom Architekten Ludwig Paffendorf



Vom Architekten J. Plečnik.

Concurrenz um das König Albert-Museum in Chemnitz. (Tafel 23.)

Vom Professor Bruno Specht und Architekten Emil Baschant.

Mit dem Termine 1. October 1899 wurde vom Magistrate der Stadt Chemnitz eine Concurrenz zur Erlangung von Entwürfen zum Bau des König Albert-Museums ausgeschrieben, und sind vorliegende Skizzen ein Ergebnis dieser Preisausschreibung.

Für die Errichtung des genannten Gebäudes ist, wie aus dem Situationsplane ersichtlich, der Platz vor der Petrikirche bestimmt, welcher zu diesem Zwecke vorzüglich geeignet ist, indem durch eine wohlerwogene, der Umgebung sich anpassende Gestaltung des Gebäudes sich ein sehr interessantes Gesammtbild erzielen lässt.

Dementsprechend war in der Ausschreibung auch der Wunsch ausgesprochen, das Gebäude so zu situieren, dass von der mit dem »Standpunkt für die Perspective« bezeichneten Ecke des Grundstückes, von der Königstraße aus gesehen, die Petrikirche vollständig sichtbar bleiben solle.

Das ist nun auch in diesem Falle voll und ganz berücksichtigt worden. Die Grundrisslösung entspricht vollkommen den gestellten Bedingungen und dürfte ihrer einfachen und klaren Conception wegen einiges Interesse erwecken.

Die gestellten Bedingungen waren folgende.

1. War der Haupteingang für das Museum möglichst an die Königstraße — verlängerte Schillerstraße — zu legen;

2. war auf eine mögliche Erweiterung des Hauses, ohne dass dadurch Schwierigkeiten erwachsen würden, Rücksicht zu nehmen;

3. war in der Ausgestaltung der Façade das Augenmerk darauf zu richten, ein Gebäude herzustellen, dem man die später zu erfolgende Erweiterung nicht ansehen dürfe.

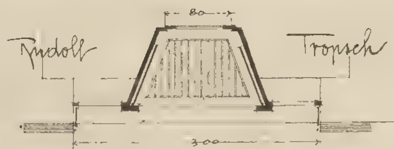
Es möge hiermit eine kurze Beschreibung der Grundrisseintheilung erfolgen:

Vom Eingangsflur im Erdgeschoss aus gelangt man rechts in die Räume des Gewerbemuseums und geradeaus zur naturwissenschaftlichen Sammlung, ferner rechts, auf einem abwärts führenden Treppenlauf, in die im Sockelgeschoss liegenden Räume des Vereines für Chemnitzer Geschichte, und links zum Haupttreppenhause nach den oberen Geschossen.

Die Räume der naturwissenschaftlichen Sammlung vertheilen sich auf Erd- und Sockelgeschoss; trotzdem kann man sie mit Benützung des runden Treppenanbaues in einem Zuge durchlaufen und gelangt dann durch das Haupttreppenhaus wieder zum Eingangsflur im Erdgeschoss. Außerdem besitzt die naturwissenschaftliche Sammlung ebenso wie der Verein für Chemnitzer Geschichte je einen besonderen Nebeneingang directe vom Straßenniveau aus. Das Gewerbemuseum liegt der Hauptsache nach ganz im Erdgeschoss, nur ein einziger größerer Raum liegt im Zwischengeschoss und ist durch eine besondere Treppe mit den übrigen Gewerbemuseumsräumen in directe Verbindung gesetzt. Die Vorbildersammlung liegt ganz im Zwischengeschoss, und zwar sind die dem Studium dienenden Räume, nämlich Bibliothek, Zeichensaal und Schranksaal, getrennt gehalten von den der öffentlichen Besichtigung dienenden Ausstellungsräumen. Die Anlage der Bildergallerie im Obergeschoss bedarf keiner weiteren Erläuterung.



Von Karl Šidlík, Prag.



Portal für das Geschäftshaus Faber in Mailand.

Die Außenarchitektur ist in Sandsteinverblendung mit theilweise geputzten Flächen gedacht, währenddem die Hofarchitektur nur im Putz auszuführen wäre.
Im Innern sind feuersichere, in Beton zwischen I-Trägern herzustellende Zwischendecken Bedingung.
Die Kostensumme war in der Ausschreibung in der Höhe von 700.000 Mark angesetzt, worauf von den Projectanten auch möglichst Rücksicht genommen wurde.

Villa Nagler in Würzburg. (Tafel 21.)

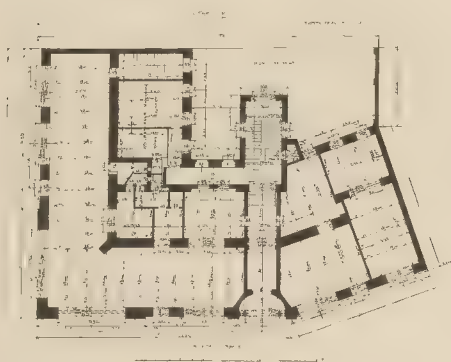
Entworfen und erbaut vom Architekten Thomas Weiß.

Die Villa liegt am Bahnhofplatze in Würzburg und ist in durchaus echtem Material mit einem Kostenaufwande von 120.000 Mark — einschließlich des Grundstückes — hergestellt.

Rathhaus für eine Villenstadt des Rheinlandes. (Tafel 24.)

Vom Architekten Ludwig Paffendorf in Köln.

Die Architektur ist in den Formen rheinischer Spätgothik gehalten. Es wurde der Holzgiebel angeordnet, um einen Übergang der großförmigen Architektur des öffentlichen Gebäudes zu der im Villenstil gehaltenen Außenerscheinung der nebenliegenden Wohnhäuser zu erreichen. Die Baukosten waren nicht sehr hohe, warum im Äußeren mehr Wert auf Gruppe, als reiche Detailausbildung gelegt werden konnte.



Grundrisse des Wohnhauses Wien IX. Althanplatz. Von den Baumeistern Dehm und Olbricht.



Haus des Vereines der Fabriksbeamten in St. Pölten (Niederösterreich). (Tafel 22.)

Erbaut vom Baumeister Richard Frauenfeld in St. Pölten. Façade entworfen und ausgeführt vom Architekten I. Sowiński in Wien.

Das Haus bildet eine Gründung des Vereines der Fabriksbeamten in St. Pölten und besteht aus lauter vermietbaren Wohnungen sowohl im Parterre, als auch in den zwei Stockwerken. Jede der drei Etagen enthält je zwei Wohnungen von mittlerer Größe, mit central angelegtem Vorzimmer, das eine sehr gute Separierung einzelner Räume, als auch gute innere Communication gestattet. Sämmtliche Zimmer sind durch Doppelfenster beleuchtet. Die Façade, 18·10 *m* lang, gewinnt außerordentlich durch diese Anlage der Doppelfenster, weil die sich daraus ergebenden breiten Fensterpfeiler ihre Erscheinung sehr monumental gestalten. Erbaut wurde das Haus in den Jahren 1898—1899.

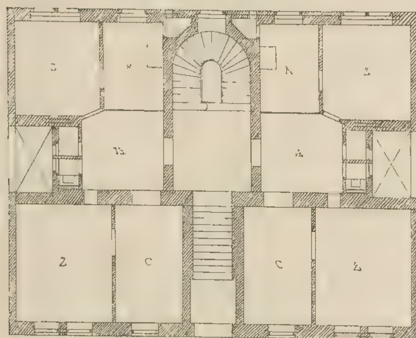
Geschäftshaus Faber in Mailand. (Tafel 17.)

Vom Architekten Rudolf Tropsch.

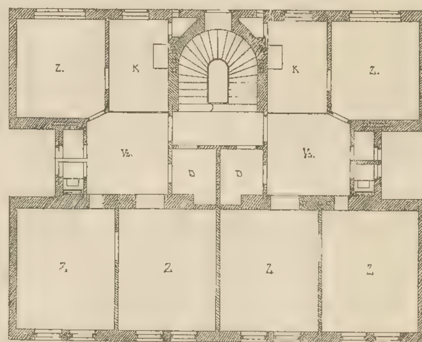
Als Material wurde verwendet: Beim Portal- und den Fensterrahmen, sowie Thüren Pitchpineholz, das in Italien billig zu haben ist.

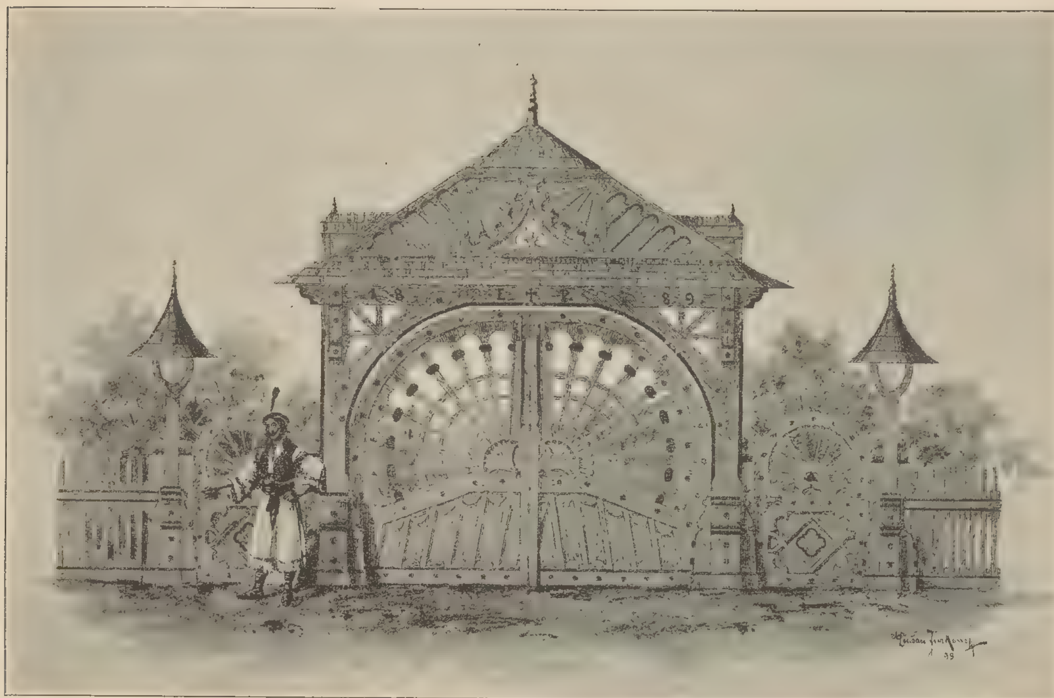
Decorativ verwendet wurden die zusammenlegbaren Läden, die bei Nacht die ganze Portalanlage abschließen. Sowie diese großen, eisernen Läden das Portal flankieren, dienen kleinere Läden innerhalb der Eingangsnische demselben Zweck.

Einzelne Theile der Decoration, z. B. Nieten, Rosetten etc., sind aus Messing angefertigt. Das darüber befindliche Fenster ist mit Bleiverglasung versehen und hat vor der Sohlbank ein decorativ verwertetes Blumengestell.



Grundriss des Hauses des Vereines der Fabriksbeamten in St. Pölten N.-Ö. Erbaut vom Baumeister R. Frauenfeld, entworfen vom Architekten J. Sowiński.





Gartenportale in slavischem Holzstil. Vom Architekten D. Jurkovic.

Die antike Gartenarchitektur.

Jede zu monumentalem Schaffen gereifte menschliche Cultur bemächtigte sich zugleich der botanischen Welt als zugeordneten Elements ihrer Architektur, indem die Pflanzenwelt mit ihrem lebenerfüllten Farbenwechsel die harmonische Gesammtwirkung der baulichen Schöpfungen zu erhöhen bestimmt erschien. In diesem Sinne begegnen uns bereits die streng getheilten Gartenanlagen Ägyptens als lebensvolle schattenreiche Zugabe der aus der Wüstenglut sich erhebenden Tempelhallen und ihrer Sphinxalleen. Nach den Darstellungen zu urtheilen, bestanden letztere aus reihenweise gepflanzten immergrünen Bäumen, insbesondere Cypressen und Palmen, welche in ungekünstelter Weise wohl mit Blütensträuchen umgeben, die scharfgezeichneten, mit Hieroglyphenreliefs gezierten Bauschöpfungen rings umgrenzten und deren gewaltige Erscheinung in dem Feuerglanze der orientalischen Sonne freundlich umsäumten.

*

Wenn Ägypten durch die Nähe des Nils seine Bauschöpfungen auf verhältnismäßig einfache Weise mit Wasser zu versorgen imstande gewesen, so war Mittelasien zumeist auf künstliche Wasserzufuhr durch Anlegung von Bassins während der Regenzeit angewiesen. Dieser Umstand, welcher nur mehr eine Überrieselung der Gärten ermöglichte, führte früh zu der etagenartigen Parkanlage, als deren Prototyp die berühmten hängenden Gärten der Semiramis hervorzuheben sind. Der Überlieferung zufolge war jenes Königsschloss derart angeordnet, dass über der terrassenmäßig sich erhebenden Palastanlage ein stufenartig erhöhter Gartencomplex auslief, welcher jeweilig mittelst architektonisch ausgebildeter Treppen verbunden war, dementsprechend mit seinem Blütenkranz das prachtschimmernde Herrscherschloss anmuthig bekrönte. Von Palmen überschattet, erschien hier die blumen- und fruchtreiche Gartenanlage in natürlich voller Entwickelung, welche, belebt von traulichen Lauben, erfrischt von künstlichem Wasserwerke, selbst in der Zeit der Dürre einen anmuthigen Aufenthalt bot, nach der Regenzeit sich zum wahren Paradiese umgestaltend.

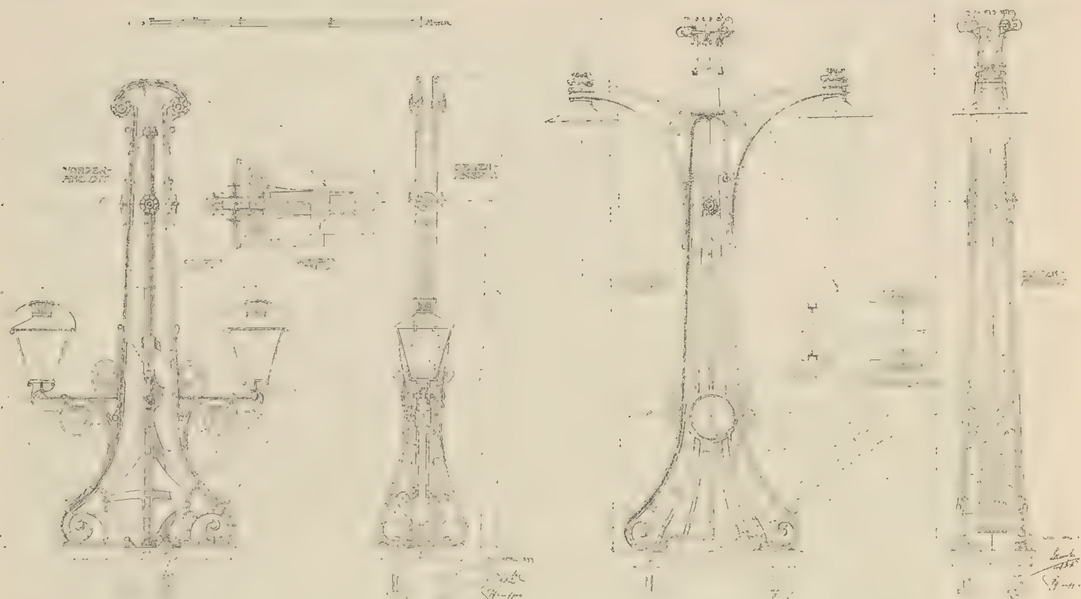
*



Architekturskizze. Architekt O. Schönthal.



Architekturskizze. Architekt O Schönthal.



Studien für die Ausgestaltung der decorativen Candelaber an der neuen Franzensbrücke in Wien. (Material: Schmiedeeisen.) Architekt Fr. v. Krauss.

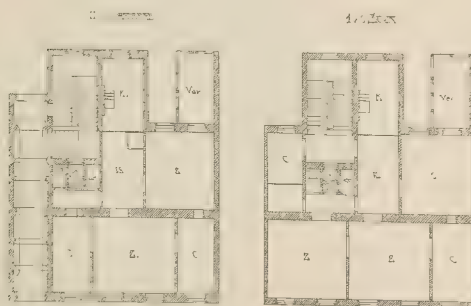
Althellas, von lichter Sonne mit den wechselnden Erscheinungen der gemäßigten Zone beglückt, liebte die Pflanzenwelt in ihrer natürlichen Schönheit. Homers Götterhaine waren gleich unantastbar für jedes profane Wesen, wie weder Axt noch Gärtnermesser dieselben berühren durfte. Sie bildeten von Menschenhand unversehrte Wäldchen, gerade durch ihre Ursprünglichkeit werth, von dem Gotte betreten zu werden. Diese Sitte blieb in der ganzen lebensvollen griechischen Culturepoche fortbestehen, indem der Peribolus der heiligen Orte vornehmlich mit jenem Baum- und Sträucherwerk angelegt zu werden pflegte, welche mit dem Culte der Gottheit in Zusammenhang standen. Während die archaische Periode nur mehr eine Umfriedung der Haine mittelst ehernen Gitterwerks kannte, erschien der geweihte Bezirk in der entwickelten Kunstperiode mit Arcadenwerk umsäumt, dessen von Bauwerk umgebene Hallen reiche plastische Gebilde bargen, während die weitere Gartenanlage eine Menge statuarischer Gegenstände enthielt, welche in ihrer gemessenen Anordnung mit der Natur zu rhythmisch höherem Reize sich vereinten.

*

Gleichwie mit der geistigen Weltmacht des Panhellenismus die classische Baukunst, unterstützt durch ihren Compromiss mit den orientalischen Kunstversionen, ein unbegrenztes Schaffensgebiet sich errang, so kam durch die allseitig sich entfaltende zeitliche Profanarchitektur nicht minder die Gartenbaukunst zu einer vielseitigen Entfaltung. In dem so weit ausgedehnten Gebiete der hellenischen Könige, welches über die verschiedensten Klimaten von dem sengenden Sonnenbrande der Wüste bis zum kalten Waldgebirge sich erstreckte, musste die Beherrschung der Vegetation eine jeweilig geschiedene sein, und konnte zur Zeit die Gartenkunst kein einheitliches Princip bewahren. Überdies war dieselbe gerade in dieser Epoche vorzüglich dem Privatgeschmacke dienstlich, indem in den vielen, rasch aufblühenden Städten der persönliche Reichthum die Architektur überhaupt beherrschte. Wie erst gegen Ende jener Culturzeit die neu erschaffenen baulichen Motive eine typisch festere Gestaltung annahmen, so konnte auch die Gartenarchitektur erst dann eine charaktervolle Norm erhalten, welche, aus Italien adoptiert, in der Blütezeit seiner Macht zu artistisch prägnanter Ausbildung gelangen sollte.

*

Das kaiserliche Rom mit seinen reichgestalteten Thermen, Palästen und lose verbundenen Villenanlagen wusste im höchsten Sinne die botanische Natur der Monumentalweise dienstlich zu machen. Nicht nur die Anordnung der Gärten als dienenden zugeordneten Elements der baulichen Compositionen, als vielmehr die Gestaltung des Baum- und Buschwerkes selbst nach Wille des Baukünstlers ist römisches Werk. Die Beschneidung der Sträucher zu einer vorhergesehenen Form ist italienische Erfindung, wonach die Gartenanlagen selbst eine doppelte typische Anordnung erhielten, indem ein Theil der Pflanzencultur in seiner natürlichen Entwickelung belassen wurde, während andere in gekünstelter Weise geformt erscheinen. Vornehmlich waren es Buchs- und Taxusbäume, welche hierzu verwendet wurden und nach Laune geometrische, wie figürliche Gestaltungen erhielten. Anderseits beliebte man, wie noch heute in Italien, die Herrichtung der Laubgänge aus immergrünen Bäumen, sowie in keinem Garten das laufende Wasser nebst dem Springbrunnen fehlen durfte. Bei größeren Villen wechselten Rasen mit Baumgruppen und Alleen, welche, meist als mit Statuen geschmückte Laubgänge zugeschnitten, schattige Verbindungswege boten und zu den entfernten Wohntheilen oder sonstigen Lusthäuschen leiteten. Schlingrosen und Epheu, welche in ungebundener Weise sich an den Stämmen emporrankten, milderten diese etwas abgemessen gestaltete Pflanzencultur, welche bekanntlich in den zu capriciös angelegten Gärten der Zopfzeit ihre starre Copie fanden. Dr. J. Prestel.

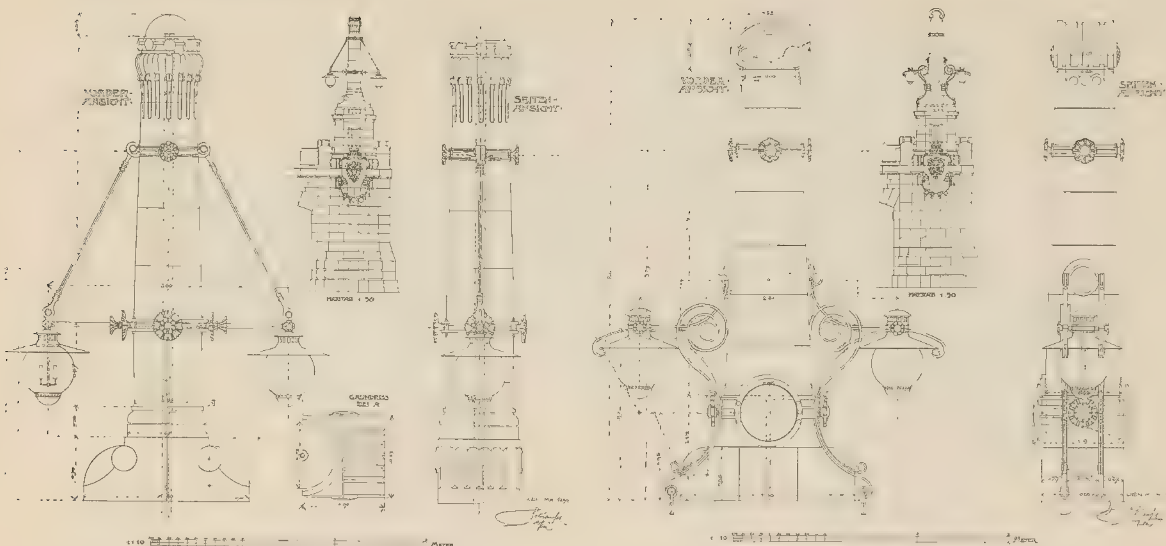


Haus des Herrn Richard Frauenfeld in St. Pölten, N.-Ö.
Baumeister R. Frauenfeld und Architekt I. Sowiński.

Haus des Herrn Richard Frauenfeld in St. Pölten (Niederösterreich). (Tafel 25.)

Vom Baumeister Richard Frauenfeld in St. Pölten und Architekten I. Sowiński in Wien.

Dasselbe besteht aus einem Souterrain, Parterre und zwei Stockwerken. Das Souterrain wurde für die Hausmeisterwohnung, Waschküche und Keller verwendet. Das Parterre und die zwei Stockwerke enthalten je eine geräumige Wohnung, aus je drei Zimmern, zwei Cabinetten, einer Veranda, Vorzimmer, Küche etc. bestehend. Ein gut situiertes Vorzimmer bietet eine günstige innere Verbindung zwischen den einzelnen Räumen der Wohnung. Die Façade in den Stockwerken durch angedeutete, wenig vorspringende Risalite in drei Theile gegliedert, ist in den Formen der Moderne gehalten; die Bildhauerarbeiten sind an vielen Stellen vergoldet. Die Façadenlänge ist 13·90 *m*, die Höhe 13·70 *m*. Bauzeit 1899—1900.



Studien für die Ausgestaltung der decorativen Candelaber der neuen Franzensbrücke in Wien (Material: Granit, Schmiedeeisen und Gusseisen.) Architekt Fr. v. Krauss.

Project für ein Gymnasium in Mährisch-Ostrau. (Tafel 31.)

Vom Architekten Moriz Balzarek.

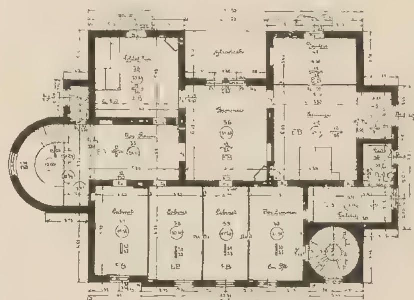
Im März 1899 wurde von der Stadtgemeinde Mährisch-Ostrau eine allgemeine Concurrenz zur Erlangung von Plänen für den Bau eines Gymnasiums mit dem Einreichungstermine des 25. Mai 1899 ausgeschrieben. Es langten 29 Projecte ein, von welchen das vorliegende Project durch eine »belobende Anerkennung« ausgezeichnet wurde.

Das Gebäude ist zweistöckig gedacht und enthält im II. Stockwerke: 1 Zeichensaal mit anschließendem Modellcabinet, 3 Lehrzimmer, 1 Lehrsaal für Physik, 1 Arbeitszimmer und 1 Cabinet für Physik. Im I. Stocke sind untergebracht: 1 Festsaal mit 116 m^2, 5 Lehrzimmer, 1 Arbeitszimmer für Naturgeschichte und 1 Naturaliencabinet. Im Parterre: 3 Lehrzimmer, 1 Cabinet für Geographie, 1 Conferenzzimmer, 1 Directionskanzlei, Lehrer- und Schülerbibliothek, 1 Portierloge, ferner der Turnsaal. Die Schuldienerwohnung, bestehend aus Zimmer und Küche, befindet sich in einem gesonderten Anbau.

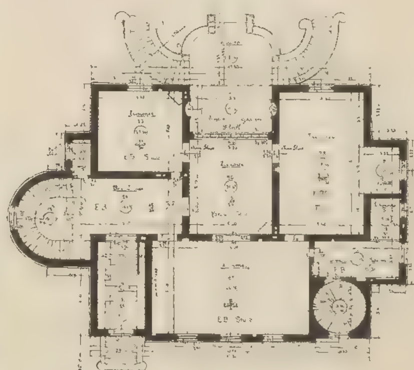
Concurrenz für das Sparcassengebäude in Losoncz.

Von den Architekten Komor Marczell & Jacob Deszö.

Dieser Plan wurde von den elf eingereichten Concurrenzarbeiten als der beste für die Ausführung befunden und wird mit dem Kostenaufwande von circa 90.000 fl. ausgeführt. Die Kellerräumlichkeiten werden als Warenlager benützt, im Parterre sind die Sparcassen- und Geschäftslocalitäten, im I. Stocke sind Zinswohnungen geplant.







Villa Wolff, Wien, XIX., Hasenauerstraße 18. Architekten Hermann Müller und Albert H. Pecha. (Tafel 27.)



Concurrenz für die Sparcassa zu Losoncz, Ungarn.
Von den Architekten Komor Marczell und Jacob Deszö.



Villa Hermann in Reichenberg. (Tafel 29.)

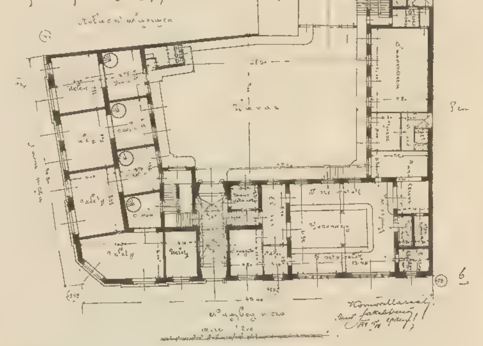
Von den Architekten Gustav Knell & Robert Hadrich.

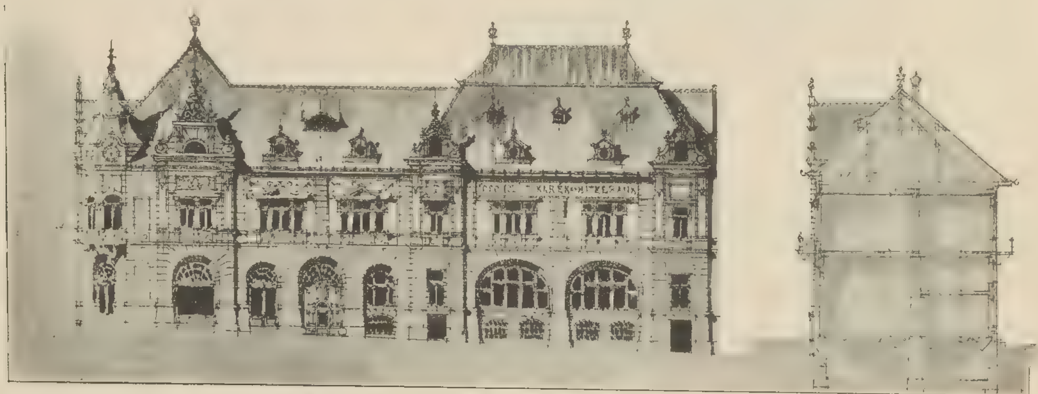
Die Villa zeigt eine einfache, ihrem Zwecke entsprechende Lösung. Das Erdgeschoss ist im Putz, der I. Stock, welcher größtentheils in dem großen Dachraume liegt, in Holz und Putz ausgeführt. Alles Holz ist grün, alle Eisenbestandtheile stahlblau gestrichen. Das Dach ist mit Falzziegeln gedeckt. Im Keller sind die Gärtnerwohnung, eine Kneipstube, die Waschküche, der Heizraum für die Centralheizung und die erforderlichen Keller untergebracht. Im Erdgeschoss liegen die Wohnräume, die Kanzlei und die Küche, im I. Stock die Schlafräume und das Bad. Mit kleineren Abänderungen ist diese Villa im Bau, bekommt eine einfache bürgerliche Innenausschmückung, und stellt sich die Kostensumme auf 30.000 fl. Von der Villa aus hat man den schönen Anblick auf die aufblühende Stadt Reichenberg.

Wohnhaus in Graz. (Tafel 28.)

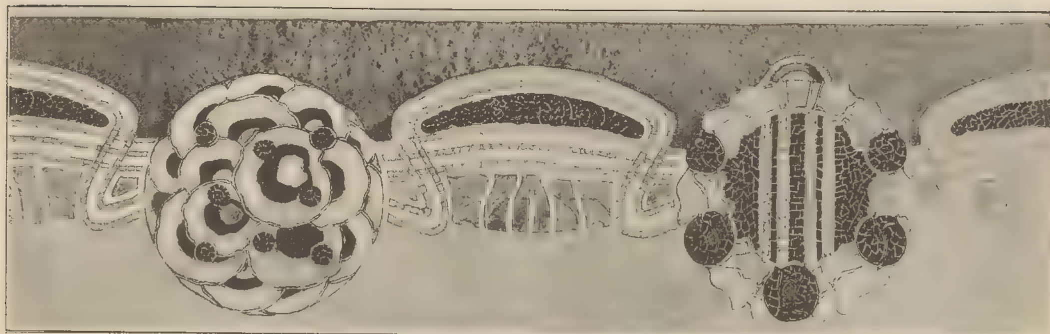
Vom Architekten Jos. Hötzl.

Das alte, umzubauende Haus hatte eine ganz unpraktische Einfahrt, welche viel Raum benöthigte, auch waren die sanitären Verhältnisse keine günstigen, und so war der Architekt gezwungen, eine einschneidende Änderung vorzunehmen und auch nach dieser Richtung eine »Moderne« zu schaffen. Der hintere Theil des Hauses wurde derart demoliert, dass der Dachstuhl mit Sprengwerk unterstützt und so ein schützendes Baudach geschaffen wurde, um bei Regenwetter arbeiten zu können. Der Neubau wurde mit allem Comfort eingefügt. Die alten Straßenhauptmauern, die nur 45 *cm* stark und daher für den II. Stockaufbau zu schwach waren, wurden mit in Portlandcement gemauerten Pfeilern verstärkt, welche genügend in den weit vorspringenden alten Sockeln Grund fanden und zugleich das Façadensystem bildeten. Was das Material anbelangt, so ist durchwegs das beste verwendet. Der Sockel ist aus Steinberger, die Brüstung der Erker aus Aflenzer Sandstein. Die Façade wurde mit einem Gemisch von Weißkalk und Portlandcement hergestellt, um eine steinartige Härte zu erreichen. Um auch das Aussehen des Steines zu erzielen, wurde Farbe beigemischt. Die Fensterstöcke, sowie das Hausthor sind stahlblau gestrichen. Die geschmiedeten Gitter sind außen dunkelblaugrün, im Innern lichtblau. Die Wohnungseingangsthüren, mit echter Holzschnitzerei, sind erbsengrün gefärbt und blau aufgelichtet. Sämmtliche Thüren im Innern des Hauses sind mit blassblauer Glanzfarbe behandelt. Die Malerei in den Zimmern ist glatt, mit hohen Naturfriesen und Goldlinien, als Kastanien, Kornblumen, Mohnblumen, Greifen etc. Sogar die Badezimmer haben reiche Bemalung an den Wänden.





Concurrenz für die Sparcassa zu Losonz, Ungarn. Von den Architekten Komor Marczell und Jacob Deszö.



Fries in Marmorsteinchen und Terrazzo. Entworfen vom Architekten Leopold Bauer.



Parkportale. Entworfen v. Julius Michalsky. Schule Prof. J. Hoffmann.

Aus dem modernen Berlin.

Von Dr. Hans Schmidkunz.

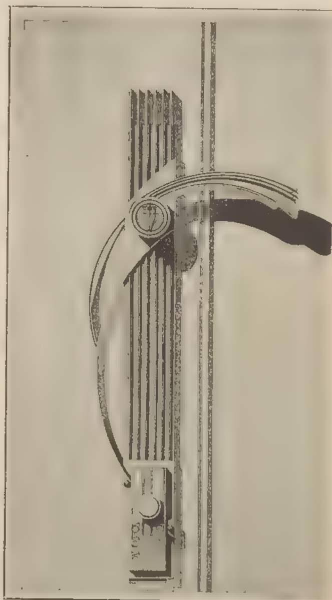
Es würde einer intensiven Gewissenhaftigkeit und einer extensiven schriftstellerischen Arbeit bedürfen, um die bisherige Bauentwickelung Berlins in zureichender Weise zu beschreiben, zu erklären und zu kritisieren. Wer sich dafür interessiert, wird ja ohnehin seine Wege zu gehen wissen und wird insbesondere an der nun im dritten Jahrgang stehenden Zeitschrift »Berliner Architekturwelt« einen guten Führer zur Erkenntnis der Bestrebungen haben, die Berlin auf die künstlerische Höhe anderer Architekturcentren heben wollen, und die in jener Zeitschrift mit dem Bewusstsein, einer ungerechten Verkennung entgegenzutreten, und mit einer anerkennenswerten, doch wohl etwas weitgehenden Begeisterung vertheidigt werden. Müssen wir hier also von einer auch nur chronistischen Vollständigkeit absehen, so können doch immerhin einige Streifblicke des Spaziergängers den Verzicht auf Genaueres lohnen.

Bekanntlich ist Berlin der Vereinigung zweier alter Wohnstätten entsprungen — oder vielmehr dem Aufgehen der einen, des wendischen Fischerdorfes Alt-Kölln, auf der jetzt das Schloss u. s. w. tragenden Spree-Insel, in die andere, in das wahrscheinlich deutsche Schifferstädtchen Alt-Berlin am rechten Spree-Ufer. Weniger bekannt ist, dass die elliptische, rostförmig durchzogene Anlage Alt-Berlins nur ein Beispiel für das von A. Meitzen und J. Fritz näher beschriebene Bauschema der »ostelbischen Stadt« darbietet, das mit den deutschen Colonisationszügen auf preußisch-slavischem Boden ins Land gekommen ist (vielleicht holländischen Ursprungs) und nun seit sieben Jahrhunderten, vereint mit dem Backsteinbau, dem deutschen Nordosten seinen Stadtbaucharakter gegeben hat. Wien ist nicht nur deswegen schön, weil es eine alte Stadt ist, und Berlin nicht nur deswegen unschön, weil es wirklich oder angeblich eine neue Stadt ist; vielmehr kann sich Berlins Altstadt mit seinen drei dem XIII. Jahrhundert entstammenden Kirchen, deren jüngste, das »Graue Kloster«, sogar dem Freiburger Münster gleichalterig ist, an Antiquität ganz wohl sehen lassen. Allein man baute eben schon damals im Süden künstlerischer, als im Norden, und auch das spätere Berlin hielt an der nordostdeutschen Überlieferung fest.

Dazu kam nun ein mit der ostelbischen Form des runden »Rostes« nicht zu verwechselnder, aber mit ihr für die Folgezeit zusammenwirkender Zug: die symmetrische Bauweise des »aufgeklärten Absolutismus« im XVIII. Jahrhundert, die steingewordenen Grenadierbataillone. Von diesen geometrischen Phantasien besitzt wohl jede unserer Städte einen oder den anderen Rest, sei es auch nur die zellenförmige Innenanlage irgend eines behördlichen Baues, einer Erziehungsanstalt oder dergleichen. Einen der größten Triumphe hat sie, ganz zu schweigen von Potsdam, in dem damaligen, jetzt längst schon fast central gelegenen »Westen« Berlins gefunden, in der »Friedrichstadt« mit dem vielberühmten symmetrischen Paar von Domen auf dem Gensdarmenmarkt, nach deren Symmetrieachse später Schinkel, der Meister des classicistischen Berlin, sein Schauspielhaus orientiert hat.

Was Wunder, dass dann an diesen dreigliederigen Stadtkern sich mit radialen Zügen die vielmal größeren vorstadtartigen Baucomplexe in ähnlichen Bebauungsformen angesetzt haben, größtentheils bis hinaus zu den Vorstädten, westlich bis Charlottenburg den jetzigen vornehmsten Wohnungstheil Berlins bildend. Nur wo die Natur durch den Thiergarten und den südlichen Spreecanal einige Wörtchen mitzureden hatte, ist die Geometrie jenes »W« oder »WW« durch individuelle Bewegtheit unterbrochen. Doch auch den Thiergarten durchzieht, gemäß der Lenné'schen Anlage unter Friedrich Wilhelm III., die »Vernünftigkeit« der »rationalen Verhältnisse«.

Nun hat eine Stadt der Gegenwart, wie Berlin, Tag für Tag mit ihrer äußeren und inneren Stadterweiterung zu thun. Straßenpläne auf Neuland und Straßenpläne auf Altland! Die Nachbarstadt Schöneberg,



Geschäftshaus Bauer i. Mailand.
Thürklinke. Vom Architekten Rud. Tropsch.

die Heimat der »Millionenbauern«, der über Nacht in aller Unschuld reichgewordenen Terrainkönige, bekommt jetzt gegen Charlottenburg zu reichliche Neuanlagen, deren Urheber zwar stolz zu sein scheinen auf eine naturgemäße Behandlung der gegebenen Verhältnisse, schließlich aber doch wieder die traditionelle Geometrie, zumal mit den gerade in Berlin so unseligen »Sternplätzen«, siegen lassen. Für die »innere«



Evangelische Kirche für Hamburg Hammerbrook). Tafel 35., Architekt v. Gerlach.

Stadterweiterung ist derzeit besonders gewichtig das Project, den nordöstlichen Ausgang der großzügig beginnenden und dann in einem »Scheunenviertel« endenden Kaiser Wilhelmstraße zu regulieren. Auch hier neigen die betheiligten Interessen wieder zu einer schematischen Lösung der Aufgabe. Von den zwei vorliegenden Entwürfen, dem des Stadtbaurathes Krause und dem neuerdings abgeänderten des Architekten Chr. Heinrich Seeling, Mitgliedes der Akademie, ist jener der traditionellere, dieser der modernere. Jetzt hat die »Vereinigung Berliner Architekten (deren frisches Drängen wir in unserem vorjährigen Bericht, V, S. 41—44, kennen gelernt) ein Gutachten für diesen Entwurf abgegeben, das wesentlich vom Geiste des Secessionismus im Städtebau beseelt ist. Es vergisst nicht der sonst so ständig übersehenen Gefahr, die in kurz aufeinanderfolgenden Straßenkreuzungen liegt, tritt für die Nützlichkeits- und Schönheitsvortheile geschwungener Straßenführungen mit ihren reizvolleren Bildern ein u. dgl. m. Ich möchte vermuthen, dass hinter diesem Gutachten der wohl energischeste Verfechter des modernen Städtebaues steht, den wir in Berlin haben: Theodor Goecke, der bereits oftmals gegen die socialen und ästhetischen Schäden der traditionellen Bebauungsart, wie sie mit besonderer Crassheit in den Berliner Bauordnungen codificiert sind, protestiert hat und jüngst durch seinen Bebauungsplan für Eisenach eine praktische Bewährung seiner theoretischen Positionen gegeben hat — ein interessantes Seitenstück zu Camillo Sittes Erfolgen in österreichischen Provinzstädten.

Im übrigen sind die derzeitigen Umwandlungen des Berliner Stadtbildes die typischen. Wie sich zu München in der Theatiner- und Promenadestraße neben die bescheiden herrlichen Rococobauten der unbescheiden-schreckliche Bau eines Bankhauses gesetzt hat, so wachsen zu Berlin in der Leipzigerstraße die neuen, gewaltsam »schön« gemachten Geschäftshäuser zwischen die Überreste einer feinfühligeren Bauzeit hinein. Diese Reste zeigen dem dadurch aufmerksamer gewordenen Blick des Kunstfreundes eine an sich nicht einmal sehr hochstehende Bauepoche, die Epoche des in Zopf und Empire ausklingenden Rococo, von durchaus vortheilhafter Seite. Ihre steinernen Guirlanden, ihre Porträtköpfe, ihre Engelsköpfchen u. s. w. sprechen leise, aber bestimmt aus, was sie über ihre neuen Nachbarn zu sagen haben ...

Während in München und Wien gewisse selbständige Richtungen allmählich das Stadtbild umprägen; während Münchens architektonische Moderne neuerdings durch Theodor Fischers so eigenartige Bauten (wie z. B. sein Schwabinger Schulhaus) eine neue Ergänzung erhalten hat: während all dem dürfte in Berlin wohl nur die Baukunst seiner Umgebung, mit den prächtigen Erfolgen des »Villenstils« im Grunewald u. s. w., als ein kunstgeschichtliches Entwickelungsglied zählen. Was man Neues vom »Warenhaus« erwarten kann, kommt vorläufig nicht über die zahlreichen typischen »Erweiterungsbauten« hinaus. Sehr optimistische Seelen mögen in der Behrenstraße und Umgebung, z. B. vor den An- und Ausbauten der »Dresdener Bank« etwas wie einen neuen Bankstil wittern, und noch größere Optimisten mögen in dem nun bald fertigen neuen Dom nicht nur einen nationalen Mittelpunkt für die deutsche evangelische Christenheit, sondern auch einen Beweis für den »Beruf unserer Zeit zum Dombau« sehen, den Andere vorläufig noch anzweifeln möchten.

Berechtigter ist vielleicht der Optimismus, mit dem nach der ersten Bauperiode der Reichshauptstadt, nach den terracottageschmückten Backsteinbauten des Stadtbaurathes Blankenstein aus den Jahren 1872—1896, das Walten des jetzigen Stadtbaurathes Ludwig Hoffmann, des Reichsgerichts-Baukünstlers, begrüßt wird. Ob ihm inmitten herrschender Traditionen und Polizeiordnungen mehr gelingen wird, als eine Befriedigung des localen Kunstgeschmackes, und ob der von Berlin neuerdings in der Plastik erreichte Vorsprung vor anderen Kunstcentren nicht doch hinter einem Misserfolg krampfhafter Anläufe in der Baukunst verschwinden wird — Gott und Ludwig Hoffmann werden es ja wohl wissen.

Wirtshaus »zum Felsenkeller« in Adamsthal. (Tafel 36.)

Vom Architekten Gustav R. v. Neumann.

Dieses Wirtshaus wurde an Stelle des alten bestandenen als Werkswirtshaus für die in der unmittelbaren Nähe sich befindenden Eisenwerke erbaut.

Im Parterre befindet sich ein geräumiger Saal mit einer gedeckten Veranda für Festlichkeiten, das Beamtencasino, die Schanklocalitäten und die Wirtschaftsräumlichkeiten; im I. Stocke Fremdenzimmer und die Wohnung des Wirtes.

In Anbetracht der schönen Gegend wurde auch dementsprechend das Gebäude malerisch gruppiert. Die Dächer sind mit farbigen Ziegeln gedeckt.

Evangelische Kirche für Hamburg (Hammerbrook). (Tafel 35.)

Vom Architekten v. Gerlach.

Durch eine Reihe von Veröffentlichungen hat der Verfasser seine Absichten in Betreff des idealen evangelischen Kirchenbaues bereits dargelegt. Mit Recht sagt er: Das Gestühle soll nicht den Eindruck hervorrufen, als wäre es nachträglich den Räumen angepasst, sondern vielmehr soll sich das Kirchengebäude scheinbar darüber erheben. Aus dieser Erwägung ist auch der Grundriss des vorliegenden Entwurfes hervorgegangen.



Entwurf. Architekt Franz Šidlík.

Café-Restaurant »Kaiser Franz Joseph« in München. (Tafel 39 und 40.)

Erbaut vom Architekten und Professor Emanuel Seidl in München.

Genannter Prachtbau, an der schönsten öffentlichen Anlage Münchens, dem Maximilianplatz, gelegen, dient Wohn- und Restaurationszwecken. Im Parterre ist eines der künstlerisch am vornehmsten ausgebauten Locale Münchens mit allen erforderlichen Nebenräumen untergebracht.

Die darüberliegenden vier Stockwerke enthalten theils pro Stockwerk eine großartige Wohnung mit 13 Zimmern, theils je zwei Wohnungen mit 6 und 7 Zimmern nebst reichlichen Nebenräumen.

Die in großen Zügen aufgebaute Façade mit ruhiger, vornehmer Gesammtwirkung ist ganz in verschiedenartiger Putztechnik erstellt und mit reizenden ornamentalen und figürlichen Details geschmückt.





Villa Schumacher in der Hinterbrühl bei Wien-Mödling. Architekt Rudolf Dick.

Hegerhaus auf dem Semmering.

Vom Architekten Gustav R. v. Neumann.

Das Hegerhaus dient nicht allein zur Unterbringung des Hegers, sondern einige Räume im Dachgeschosse dienen auch zur Unterbringung von Jagdgästen anlässlich der Auerhahnbalz im Frühjahre; dieses Haus ist daher auch mit einer Centralheizung und ausserdem noch mit Kachelöfen ausgestattet, um eine gleichmäßige angenehme Erwärmung der Räume zu erzielen.

Villa Schumacher in der Hinterbrühl bei Mödling.

Vom Architekten Rudolf Dick.

Die Villa liegt inmitten eines herrlichen Parkes in malerisch reizvoller Umgebung an der Weißenbachstraße. Nach der vom Bauherrn entworfenen Grundrissdisposition wurde die Façadenbildung in französischer Renaissance in vornehmer Einfachheit gelöst. Das Innere ist reich und mit allem Comfort ausgestattet, und enthält das Hochparterre einen Speisesaal mit anschließendem Musikzimmer, Salon, Schlafzimmer, Toilette- und Badezimmer, große Veranda, Küche, Dienerzimmer etc., der Dachstock die Schlafzimmer für die Familie und Gästezimmer, das Tiefparterre Billardzimmer, Gästezimmer, Gärtnerwohnung, rückwärts Waschküche und Keller.

Der Habig-Hof in Wien, IV., Hauptstraße Or.-Nr. 25/27 und 29. (Tafel 33.)

Vom Architekten Heinrich Adam.

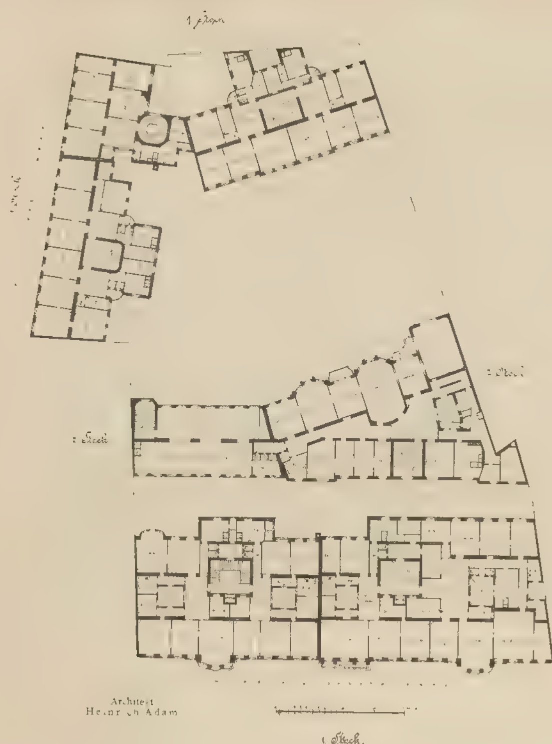
An die Häuser in der Wiedener Hauptstraße, welche den »Habig-Hof« bilden, schließen sich noch die Gebäude in der Frankenberggasse Or.-Nr. 7 und 9 an und bilden zusammen ein Ganzes. Das Haus Or.-Nr. 7 wurde käuflich erworben, um einen directen Zugang zu dem hinteren Gartengebäude auf der Realität Wiedener Hauptstraße 29 zu erhalten. Das Verkaufsgewölbe der Herren Habig befindet sich Wiedener Hauptstraße 25, und schließen sich an dieses die Fabrikslocale direct an. Diese letzteren, sowie das Fabrikscomptoir haben ihren separaten Zugang durch das Haus Nr. 9 der Frankenberggasse.

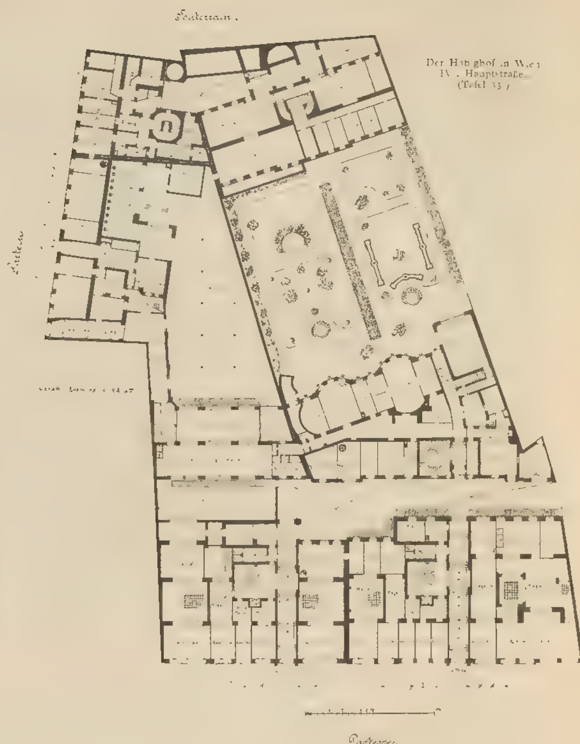
Das Familien-Wohngebäude der Herren P. und C. Habig ist im Garten hinter dem Verkaufs- und Zinshaus Wiedener Hauptstraße 29 situiert und steht direct in Verbindung mit dem Comptoir und den Fabriksräumen. Ebenso stehen die Souterrainlocale des rückwärtigen Gartenhauses in directer





Villa Schumacher in der Hinterbrühl bei Wien-Mödling. Architekt Rudolf Dick.





Verbindung mit dem Fabriksgebäude. Die Zinshäuser enthalten fast durchwegs nur größere Wohnungen, bei welchen auf alle modernen Bequemlichkeiten Rücksicht genommen wurde, besonders aber wurde darauf gesehen, dass die Küchen entfernt von den eigentlichen Wohnräumen liegen.



Hegerhaus auf dem Semmering. Architekt Gustav R. v. Neumann.

Nestroy-Hof. (Tafel 32. Nachtrag zu Heft 4.)

Vom Architekten Oskar Marmorek.

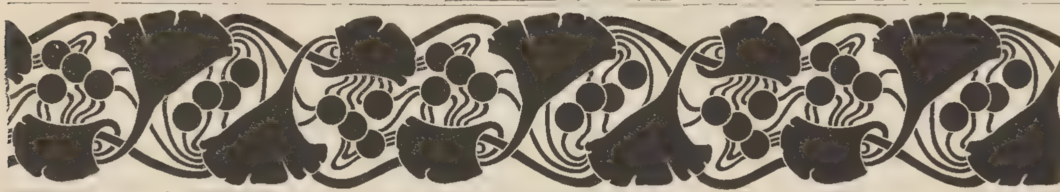
Die Form des Bauplatzes ist die eines unregelmäßigen Fünfeckes, an dessen schmalster Seite die gegen die Praterstraße gelegene Hauptfront ist. Es gilt nun, von dem an der Hauptfront gelegenen Haupteingang zu allen Stiegen zu gelangen; außerdem galt es, die Schwierigkeit zu beseitigen, welche alle spitz zulaufenden Bauplätze ergeben: die Beleuchtung der Vorzimmer. Ich suchte diese Schwierigkeit dadurch zu beheben, dass ich, tangierend an die Mittelmauern, einen kreisrunden Raum schuf, welcher im Parterre das Hauptvestibule bildet, in den Stockwerken aber ringförmige Vorzimmer ergibt, welche in einen runden Hof münden, der auch zur Oberlichtbeleuchtung des Vestibules herangezogen wird. Anschließend an dieses runde Vestibule liegt die Hauptstiege zu den Vorderwohnungen, während man durch einen indirect beleuchteten Corridor in ein zweites Vestibule gelangt, das auch einen directen Ausgang in eine Nebenstraße hat. Von diesem zweiten Vestibule führt eine Treppe in die Unterabtheilung, wo zwei Stiegen die anderen Wohnungen alimentieren. Der große Haushof erhält die Form eines langgestreckten, an den Enden abgekappten Viereckes und ist mit einer Glasdecke gedeckt. Er bildet den Productionssaal des im Hause etablierten Gasthauses. Der gleiche Saal ist auch im Souterrain angelegt und ist durch einen Betoncaisson (bestehend aus einer 30centimetrigen Schichte Beton, einer 3centimetrigen Schichte Asphalt und darauf wieder eine 30centimetrige Schichte Beton), auf welchem das ganze Haus ruht, erreicht worden, dass die Souterrainlocalitäten vollkommen trocken sind.

Der Dachstuhl des Hauses ist ganz aus Eisen hergestellt und die ganze Nordseite für Ateliers ausgenützt.

Schwierig war auch die Dachlösung. Nachdem die zwei Winkel, unter denen die Nebengassenfronten gegen die Hauptstraßen (Praterstraßen-) Front stoßen, ungleich sind, wäre ein unschönes Dach herausgekommen. Zu diesem Zwecke habe ich die Praterstraßenfront risalitartig herausgehoben und über dieselbe ein eigenes Dach angelegt, in welches dann die Nebengassendächer einschneiden.

Die Façade ist modern gehalten, und insbesondere das in ausgezeichneter Weise von der Firma Brüder Engel ausgeführte Portal. Das in demselben eingefügte Reliefmedaillon Nestroys ist von Professor Karl Waschmann modelliert und ausgeführt. Die Sphinxe, welche das Dach krönen, wurden vom Bildhauer Ernst Hegenbarth ausgeführt.

Der Bau wurde im Jahre 1898—1899 durchgeführt.



Kopfleiste vom Architekten Oskar Felgel.

Gustav Klimts „Philosophie“ und die Culturumwertung unserer Tage.

Von F. v. Feldegg.

Der seltsame Streit, der über G. Klimts Bild »Die Philosophie« entbrannte, wird längst geschlichtet, die dabei ins Spiel getretenen persönlichen Interessen werden längst in befriedigender Weise ausgeglichen, das Bild selbst wird seiner Bestimmung in der einen oder anderen Weise längst zugeführt worden sein — und doch werden die uns gegenwärtig aufrüttelnden Fragen ihre Bedeutung nicht verloren haben. Sie sind eben Culturfragen in des Wortes kühnstem Sinne.

Ihnen gelten auch die nachfolgenden Zeilen; nicht der ephemeren Veranlassung, die uns heute beschäftigt, um vielleicht morgen schon vergessen zu werden.

Unter der spiegelnden Oberfläche der einzelnen Erscheinungen des Lebens liegt ihr dauerndes allgemeines Wesen. Jedes Ding hat sein Inneres, das mit tausend Wurzelfasern aufs innigste verknüpft ist mit dem Inneren aller übrigen Dinge.

Dieses Innere ist der Geist, aus dem ein Ding erschaffen ist; ihm — einerlei, ob dieses Ding ein Werk von Menschenhand, ob es ein Werk der Natur ist, ob Kunst oder Wirklichkeit es hervorgebracht haben — muss die denkende Betrachtung sich zuwenden. In ihm liegt der Schlüssel jenes intimen Verständnisses verborgen, das allein uns befähigt und berechtigt, ein Urtheil zu fällen — vernichtend oder billigend, ein Urtheil über das Ding und ein Urtheil über das Urtheil der anderen.

Ich behaupte in diesem Sinne: Der Geist des Klimt'schen Gemäldes »Die Philosophie« ist ein modern-theosophischer. Moderne Theosophie ist es, die aus ihm spricht — im Geiste dieser Theosophie hat der Künstler sein Bild empfunden — daher die Begeisterung auf der einen Seite, daher die Gegnerschaft auf der anderen Seite, zumal der der herrschenden Gelehrtheit. Klimts Bild — um es gleich vorweg genauer zu sagen — fasst die Philosophie im Unterschiede zu der Schulmeinung nicht als eine bloße Summe einzelner »exacter« Wissenschaften, sondern als einheitliche Weltwissenschaft, nicht als Lehre des Sinnlich-Begreifbaren, sondern des Übersinnlich-Unbegreifbaren.

Und eben das ist der Unterschied zwischen der in unseren jüngsten Tagen allgemach verblassenden Schulweisheit und der in eben dem Maße erblühenden »Weisheit der Jugend«, dass jene, dem nüchternen Verstande entspringend, Wissen und Wissenschaften, diese aus dem ahnenden Gefühle geboren, Weisheit und Theosophie zeitigt; dass jene auf rationalistischer, diese auf mystischer Basis ruht, jene, zu Ende verfolgt, in Naturalismus, diese in Supernaturalismus ausläuft, — uralte Gegensätze, die, tief ins Leben der Völker eingreifend, Krystallisationsmittelpunkte grundverschiedener Culturen bedeuten.



St. Georgrelief vom Bildhauer J. Pfeiffer.

*

Das Wort »moderne Theosophie« wörtlich übersetzen, würde nicht heißen, seinen Begriff richtig wiedergeben. Denn der moderne Theosoph muss nicht nothwendig Gottesgläubiger sein; und mit der Weisheit (im Sinne des Wissens) langte ein Theosoph nicht aus. Wohl aber wäre Theosophie im modernen Sinne völlig sinngemäß mit Bekenntnis zur Übersinnlichkeit zu übersetzen, wobei nur, um dem Begriffe zu genügen, dieses Bekenntnis als ein Bekenntnis des Glaubens nicht minder denn der That, als ein Bekenntnis theoretischer und zugleich praktischer Natur aufzufassen wäre.

In der That kann der Grund moderner Theosophie nur darin gefunden werden, eine neue Weltanschauung auszubilden, die, über die engen Kerkergrenzen der sinnlichen Erfahrung hinausstrebend, den menschlichen Geist in einer ihm fasslichen, erlebbaren Weise mit dem Unendlichen, dem Ewigen, dem jenseits alles schlechterdings Erkennbaren Liegenden verbindet. Das tiefe Bedürfnis der menschlichen Seele nach einer solchen, sie in sich selbst aufrichtenden, ihr Kraft und Ausdauer, Zuversicht und Lebensmuth wieder verleihenden Verbindung ist wohl allgemeiner, als der äußere Schein uns lehrt. Und nur eine Zeit culturellen Verfalles konnte vorübergehend wähnen, eine Menschheit ohne solches Bedürfnis vor sich zu haben. Aber diese Zeit ist eben im Versinken begriffen.

Es würde zu weit führen, wollten wir hier auf den Zusammenhang eingehen, der zwischen der theoretischen und der praktischen Seite der modern werdenden Weltauffassung besteht und dieser zum Unterschiede von der ablaufenden Lebensüberzeugung den Stempel aufdrücken wird. Aber hervorheben wollen wir, dass solcherart die moderne Zukunftslehre weit hinausgelangen wird über alle anderen Menschheitsbestrebungen vergangener Zeiten, die sie alle insgesammt an Allgemeinheit, Tiefe und Einfluss zu übertreffen berufen ist. Sie berechtigt uns deshalb schon heute zum Optimismus und befreit uns vom Pessimismus, zu dem uns der Materialismus nothwendig geführt hat. Sie ist zugleich kräftiger, weil auf sicherer

Grundlage ruhender Individualismus und als solcher bestimmt, das Erbe dreier mächtigen Factoren unseres Culturlebens anzutreten: der dogmatischen Religion, der materialistischen Wissenschaft und der gesellschaftlichen Frage.

*

Über die Gemarke des »Natürlichen«, des schlechtweg Gegebenen hinaus vermag der Geist nur mit einem nach innen gekehrten Blicke zu dringen — denn außen sind ihm unüberbrückbare Grenzen in den menschlichen Sinnesfunctionen gezogen. So in der Wissenschaft, so in der Kunst, gleich im Wissen wie im Können. Jene zumal vermag nur dann diese Grenzen zu überbrücken und einen verstohlenen Blick ins »Innere der Dinge« zu werfen, wenn sie ihr Auge eben auch ins Innere richtet: So im Alterthum zur Zeit Platos, im Mittelalter bei den Mystikern, in neuerer Zeit bei Kant. Und die Kunst wiederum erstrahlte nur dann im schönsten Glanze, wenn sie von innerer Erleuchtung beschienen war: So im Alterthum und Mittelalter als religiöse Kunst, so in unseren Tagen....

Objectivismus und Subjectivismus, Veräußerlichung und Verinnerlichung ringen in der Menschheitsgeschichte beständig um die Vorherrschaft. Aber diese Geschichte ist nur da wahrer Culturfortschritt, erhebt sich nur da zu würdiger Größe, wo sie im Zeichen des Subjectivismus steht..... Lange genug hat sie wieder einmal unter dem Primat des Objectivismus gelitten, die Reaction, die eintritt, ist nothwendig und heilsam.

Wir können solcherart die moderne Kunstbewegung als den bedeutungsvollen Vorläufer eines großen Gesammtumschwunges, einer Culturumwertung betrachten, als deren Endziel eine wieder aufs Allgemeine, aufs Übersinnliche, aufs Übermenschliche gerichtete theosophische Weltanschauung — im Unterschiede zu der heute geltenden bloß geosophischen Weltanschauung — immer deutlicher erkennbar hervortritt.

*

Schon hat inzwischen die »Kunst der Moderne« endgiltig und bewusst das Gebiet des Naturalismus verlassen, schon hat sie sich losgesagt von der in seiner Gefolgschaft einherschreitenden Historik, mit anderen Worten und allgemeiner gesagt, vom brutalen Objectivismus, und sich ebenso bewusst zugewandt dem Supernaturalismus, dem Subjectivismus.

Ein einzelner bedeutungsvoller Beleg hiefür ist der Übergang, der sich in der modernen Malerei vom Allegorismus zum Symbolismus vollzogen hat — und damit rückt das Bild G. Klimts abermals in die Sehlinie unserer culturkritischen Betrachtung. — Allegorismus und Symbolismus sind ja zweifellos zwei verwandte Kunstarten. Sie haben das eine gemein, beide einen abstracten gedanklichen Inhalt darzustellen. Der Allegorismus aber mittelbar, der Symbolismus unmittelbar. In der Allegorie ist ein vermittelnder, persönlicher, objectiver Träger des abstracten Gedankens Gegenstand der Darstellung. In der Symbolik fehlt diese Vermittlung. Die Allegorie ist gelungen, wenn der vermittelnde Träger des Gedankens uns glaubwürdig erscheint, wenn wir in ihm Merkmale erkennen, die ihm — als Eigner des Gedankens — zukommen müssen. Auch Äußerlichkeiten können hier erläutern: So einzelne Requisiten, die eine bestimmte persönliche Eigenschaft des Allegorieträgers veranschaulichen, etwa das Schwert (für Macht), das Buch (für Wissen) u. dgl. — Der Symbolismus, welcher sowohl des objectiven, figürlichen Trägers, als auch des ihn begleitenden Requisites entbehrt, an beider statt den darzustellenden Gedanken unmittelbar gegenständlich machen soll, hat eine ungleich schwierigere Aufgabe. Er ist darauf angewiesen, im Beschauer mit Hilfe der Association dem darzustellenden Gedanken verwandte Vorstellungen hervorzurufen. Diese Association kann freilich, wie in vielen Fällen, auf bloßem Übereinkommen beruhen, und wir haben dann einen historischen oder conventionellen Symbolismus vor uns. Conventionelle Symbole sind in diesem Sinne z. B. das Kreuz in seiner Beziehung zu den christlichen Vorstellungen. Aber die Association kann auch auf einer dem darzustellenden Gedanken derart adäquaten Vorstellung beruhen, dass der Gedanke durch diese Vorstellung unmittelbar und allgemein hervorgerufen wird, und wir haben es dann mit einem natürlichen oder gefühlsmäßigen Symbolismus zu thun. Er beruht zuletzt auf der Einheit aller Sinnesempfindungen, ja aller Geistthätigkeit überhaupt im Gefühle, an das er sich daher auch nicht vergeblich wendet. In der Anwendung auf die einzelnen Denkgebiete stehen ihm eine große Anzahl von Differenzierungen zu Gebote, und der Symbolismus vermag, was aus dem einen Gebiete darzustellen ihm durch die Mittel der Kunst versagt ist, durch Darstellung der verwandten Kategorie aus einem anderen Gebiete zu ersetzen.*)

In der Kunst sind inzwischen beide Arten des Symbolismus, der conventionelle und der natürliche, mit einander vermengt. Zweifellos muss dieser jenem vorausgegangen sein, denn nur auf natürlicher Grundlage konnte sich ja ein Übereinkommen herausbilden, ein widernatürlich hergeleitetes hätte es niemals zu allgemeiner Anerkennung gebracht. Aber ebenso gewiss hat das conventionelle Symbol durch Vererbung oder Tradition sich mit der Zeit unserem Geiste so tief eingeprägt, dass es mit fast natürlicher Macht zu wirken vermag. Genug, wir können heute beide Arten des Symbolismus kaum mehr von einander trennen, gewiss sie beide zugleich und mit Erfolg nebeneinander anwenden.

Klimts Bild ist nun eine symbolische Darstellung der Philosophie im besten Sinne des Wortes — keine allegorische. Als solche wirkt es zum Theil vermittelst conventioneller, zum anderen Theil vermittelst natürlicher Symbole auf den Beschauer. Wo hier die Grenze liegt, vermag sich jedermann nur selbst zu sagen, ja, diese Grenze wird sogar bei verschiedenen Beschauern eine verschiedene sein und wesentlich davon abhängen, wie viel fertigen, »conventionell« gewordenen Symbolismus ein jeder mit sich führt.

Allgemein aber kann gesagt werden, dass in dem Maße, als ein Bild von der Allegorie sich entfernt und der Symbolik sich zuwendet, wir in ihm einen Fortschritt von Objectivismus zum Subjectivismus in der Kunst zu erblicken haben und, da uns dieser Fortschritt zugleich als ein Beitrag allgemeiner Culturumwertung gilt, auch einen Beitrag zu dieser.

*

Klimts Bild als solches steht an der Grenze der malenden Kunst; noch ein Schritt, und der Maler hätte sich nicht mehr in seiner Kunst auszusprechen vermocht.... In seinem Totaleindruck ist es ein Farbenklang, Harmonie fast ohne Rhythmik — schon allein dadurch, wenn auch mehr äußerlich, seine Zugehörigkeit zur subjectivistischen Richtung offenbarend.... Die inhaltliche Erläuterung des Bildes, dasjenige, was man als Antwort erhält, wenn man nach der »Bedeutung« des Bildes fragt (eine Frage, an der gewöhnlich denjenigen am meisten gelegen ist, die mit der Antwort in die größte Verlegenheit kämen), ist im Grunde einfach. Und sie wurde daher auch von der Öffentlichkeit zutreffend gegeben. Ich beschränke mich darauf, dies festzustellen und erspare mir eine Wiederholung.... Also, der allgemeine Inhalt des Bildes war für jedermann leicht erkennbar! Nicht so leicht aber vermochte jedermann aus dem Bilde den tiefen Sinn der am »Welträthsel« und am »Weltwissen« gleichermaßen vorüberflutenden Menschheit herauszulesen. Ja, vorüberflutend! Was rührt denn diese Menschheit, was setzt sie in Bewegung? Liebe und Macht. Diese beiden aber führen weit ab vorbei an Räthsel und Erkenntnis. Wie in der Wirklichkeit, so im Bilde.... Wollte man dem Künstler durchaus einen Vorwurf machen (und auch das pflegt zum guten Tone der Kritik zu gehören), so wäre es der, dass er die einzelnen Gedanken seines Bildes, deren symbolische Träger, getrennt, jeden für sich, wirken und es an einer zusammenfassenden Beziehung zwischen ihnen fehlen lässt. Das Bild hat sozusagen keine »Handlung«. — Aber dieser Vorwurf, so verständig er auch sein mag, verräth doch, dass, wer ihn erhebt, noch im Lager jener »Objectivisten« steht, denen die verstandesmäßige Construction eines Kunstwerkes dessen Hauptsache zu sein dünkt.

*

Wir würden unsere culturkritische Aufgabe bloß zur Hälfte erfüllen, wenn wir der Betrachtung des Geistes, der die »Umwertung« unserer Tage kennzeichnet, nicht auch eine Betrachtung desjenigen Geistes an die Seite setzten, der ihr widerstrebt. Und wir sind hier in der vortheilhaften Lage, diesen Geist mit seinen eigenen Worten sprechen lassen zu können, diesen Geist, der sein Haupt erhoben und sich gemeldet hat, als gälte es, Wacht zu halten über dem bedrohten Hort.

Die höchste Culturstelle im Lande, die Universität, hat sich in schroffen Gegensatz gebracht zu Klimts Werk und seiner Kunstweise — und damit (da persönliche Gründe völlig ausgeschlossen sind) zum Geiste, der dieser Weise zugrunde liegt.

Es ist bekannt, wie dies geschah, und der folgende Wortlaut des Protestschreibens, mit welchem eine Reihe von Universitätsprofessoren, darunter Seine Magnificenz der Rector, sich gegen Klimts Bild ausgesprochen haben, sei nur des Zusammenhanges wegen hier angeführt:

»Sehr geehrter Herr College! Die Unterzeichneten beabsichtigen, eine von Professoren aller Facultäten ausgehende Petition durch den hohen akademischen Senat an Seine Excellenz den Unterrichtsminister gelangen zu lassen, in welcher mit Rücksicht auf das gegenwärtig in der Secessions-Ausstellung befindliche, für die Aula unserer Universität bestimmte Bild von Klimt: ‚Die Philosophie'

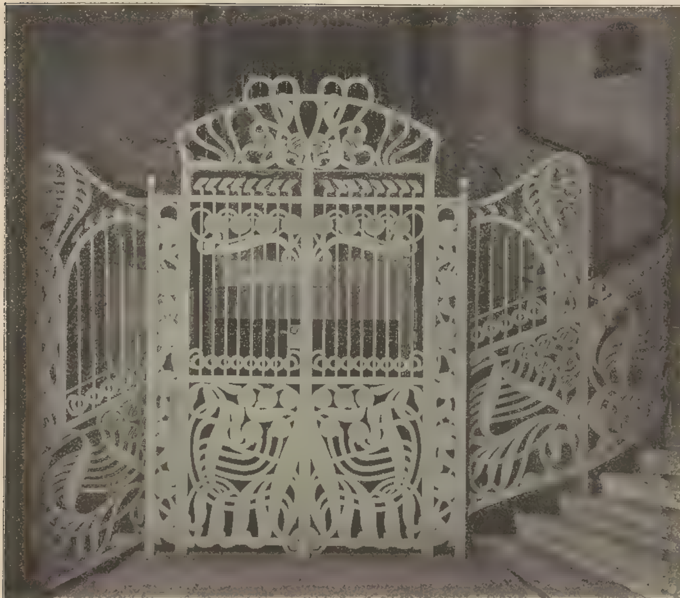
1. der Meinung Ausdruck gegeben werden soll, dass dasselbe nach seinem Stil dem Renaissancebau Ferstels nicht entspreche,

2. an Seine Excellenz die Bitte gestellt werden soll, die Anbringung des Bildes in der Aula, wenn möglich, hintanzuhalten.

Sollten Sie, geehrter Herr Collega, nach Besichtigung des Bildes mit der Tendenz dieser Petition einverstanden sein, so bitten wir Sie, uns das mittelst beiliegender Correspondenzkarte wissen zu lassen, in welch letzterem Fall Ihnen die Petition mit Beginn des nächsten Semesters zur Unterschrift zukommen wird.

A. Chrobak, F. Jodl, Adolf Lieben, S. Exner, H. Lammasch, W. A. Neumann, C. Gussenbauer, V. v. Lang, E. Reisch, C. Toldt, E. Weiß.«

*) Ich erinnere mich hier (als exceptionellen Beispieles) eines höchst merkwürdigen Bildes, das ich vor vielen Jahren sah, als sich die »Secession« in der Malerei noch in den Anfangsstadien befand und dessen Autor ich nicht mehr zu nennen vermag. Das Bild sollte die Gedanken einer Kindesmörderin darstellen. Gewiss ein sehr abstracter, vielleicht abstruser Gedanke, über dessen künstlerischer Eignung man verschiedener Meinung sein kann. Aber die in Schnee gehüllte grausige Landschaft mit ihrem dürren Geäste, in dem gespenstige Gestalten ihr Wesen trieben, gab den psychischen Gehalt des Bildes mit einer Kraft und Unmittelbarkeit wieder, die den Beschauer aufs tiefste und bestimmteste bewegte. Ich wählte gerade dieses Beispiel, um zu zeigen, bis zu welcher äußersten Grenze der Symbolismus in der Malerei zu gelangen vermag.



Stiegenaufgang im Hause VI., Wienzeile. Von k. k. Oberbaurath Prof. Otto Wagner.

Aufrichtig hätte er ungefähr lauten müssen: Wir unterzeichneten Hüter des herrschenden Geistes in der Wissenschaft lehnen es ab, Klimts Gemälde, dessen Geist wir verabscheuen, einen Platz an hervorragender Stelle in unserem Hause einzuräumen, und wir verabscheuen diesen Geist, weil er uns fremd ist.

Solcherart aber wäre an Stelle eines objectiv feststellbaren und insoferne einwandsfreien Grundes, wie der Gegensatz des Stils, ein bloß subjectiver und insoferne anfechtbarer Grund, wie der Gegensatz persönlicher Meinung, getreten. Das aber sollte vermieden werden; wie man sagte: aus Delicatesse; wie ich glaube: aus Vorsicht.

*

Es ist nun höchst merkwürdig und dürfte aus dem vereinzelten Übergewichte an Sagacität allein nicht zu erklären, wiewohl dadurch mitbedungen sein: dass unter allen Unterzeichnern des Protestes allein der Theologe einen über conventionelle Ausflüchte hinausgehenden Commentar lieferte und den geschäftigen Aushorchern — freilich dabei Perlen verschwendend — mannhaft Rede stund.

»Ich finde,« so sagte er, »dass die Philosophie, die heute ihre Quellen in den exacten Wissenschaften sucht, gerade in unserer Zeit nicht verdient, als nebelhaftes, phantastisches Gebilde, als räthselhafte Sphinx dargestellt zu werden.«*)

Ja, in der That, das ist die Frage, die Frage, ob die Philosophie »es verdient«, als Wissenschaft uns noch voll des Räthselhaften zu erscheinen, oder ob sie es — eben nicht mehr verdient; ob sie dank den »exacten« Wissenschaften für uns nichts weiter mehr ist, als eine Summe, eine Bilanz eben dieser Wissenschaften, oder ob sie noch eine andere, höhere Bedeutung hat. Der Theologe glaubte diese Frage im Sinne der herrschenden wissenschaftlichen Auffassung verneinend beantworten zu sollen — wir müssen im Sinne der im Werden begriffenen Umwertung unserer Culturbegriffe entgegengesetzter Meinung sein, glauben uns aber der Mühe einer nochmaligen Begründung dieser unserer Meinung nach dem Vorausgegangenen enthoben.

Nur eine Frage drängt sich uns noch unwiderstehlich auf: Wie kommt gerade der Theologe dazu, Philosophie in jenem Sinne zu propagieren? Was veranlasst ihn, gerade für jene Wissenschaftsauffassung in die Schranken zu treten, die ihm doch Stück um Stück von seinem eigensten Gebiete, der Theologie, geraubt hat?

Zweierlei Antwort ist hier möglich. Entweder Theologie hat sich in unseren Tagen endgiltig mit jener Wissenschaftsauffassung versöhnt; das aber heißt, sich ihr untergeordnet. Oder aber, Theologie treibt ein Doppelspiel. Sie verbindet sich mit ihrem alten Gegner nur zum Schein, um einen neuen, ihr gefährlicher dünkenden Gegner vereint mit ihm zu bekämpfen; und dieser zweite Gegner ist die moderne Culturumwertung....

Uns hat, das Problem so weit aufgerollt, diese Frage nicht mehr zu beschäftigen. Fürchten wir doch die gedachte Bundesgenossenschaft ebensowenig, als wir den Einzelnen unserer Gegner fürchten.

*

Zum Schlusse! Von neuem Geiste ist unsere Jugend erfüllt. Ihr ist Philosophie wieder die Lehre vom großen Welträthsel, eine umfassende,

*) »Wiener Allgemeine Zeitung« vom 27. März 1900. Blieb unwiderrufen.

Da weder die nach dieser Erklärung durch eine sensationslüsterne Journalistik betriebenen Aushorchungen einzelner der Unterzeichner wesentlich neue Gesichtspunkte zutage brachten, noch auch bis heute eine Gegenerklärung erfolgt ist, so sind wir berechtigt, an jener Erklärung, als an einer authentischen, Kritik zu üben.

*

Unaufrichtigkeit! das ist die Signatur dieser Enunciation! Oder glaubt jemand ernstlich, dass es der Mangel an Übereinstimmung zwischen dem Stil des Gebäudes und dem des Bildes ist, der diesen Protest herbeiführte? Der Stil des Gebäudes! Der war bis auf den Tag dieses Protestes den Hausherren sehr gleichgiltig und konnte es füglich auch sein. Die Wissenschaft ist an keinen bestimmten Stil gebunden und ebensogut in einem antiken, wie in einem gothischen oder in einem Renaissance-Palaste zu Hause. Und der Stil des Gemäldes? Man wäre in Verlegenheit, von einem solchen mit Sicherheit zu sprechen — wie will man also mit Sicherheit hier einen Gegensatz herausklügeln? — Aber nicht der Stil ist es ja, um den sich die Sache dreht. Ein Gemälde im Stile Rubens oder Le Bruns hätte schwerlich diesen Protest gezeitigt, und doch wird man zugeben, dass zum italienischen Werke Ferstels, historisch genommen, die Stile der genannten Meister ebenfalls nicht gepasst haben würden.

Wenn solcherart der Stil ein bloßer Vorwand des Protestes ist, welcher, so ist wohl erlaubt zu fragen, mag der Grund der Gegnerschaft, welches aber auch das Motiv sein, diesen wahren Grund nicht einzugestehen und an seiner Statt einen Scheingrund vorzuschieben?

Da, den wahren Grund festzustellen, der eigentliche Zweck dieser Zeilen ist, und ich diesen Grund im Verlaufe meiner Ausführungen schon als den eines culturellen Gegensatzes enthüllt habe, so habe ich hier nur mehr davon zu sprechen, weshalb uns wohl ein Scheingrund an seiner Statt geboten worden sein mag. Logisch ist hier zweierlei denkbar. Entweder der wahre Grund konnte oder er sollte nicht eingestanden werden, entweder die Protestbewegung ist unbeabsichtigt oder sie ist beabsichtigt in eine täuschende Form gekleidet worden, sie ist unbeabsichtigt oder beabsichtigt unaufrichtig.

Unbeabsichtigte Unaufrichtigkeit ist aber, bei Lichte besehen, bloß aus Einfalt möglich. Unbeabsichtigt unaufrichtig ist, wer den wahren Grund seiner Handlung nicht erkennt und einen Scheingrund für ihn setzt....

Ich möchte hier nicht missverstanden werden und maße mir nichts an. Lassen wir also diese Art der Unaufrichtigkeit fernerhin ganz aus dem Spiele.

Dann aber wird man mir eingestehen müssen, dass der Protest bewusst einen Scheingrund an Stelle des wahren gesetzt hat, dass er bewusst unaufrichtig war.

Und er war bewusst unaufrichtig!



Entwurf zu einem Landhause mit Krämerladen. (Tafel 42.)
Vom Architekten Wunibald Deininger.

alles durchdringende Lehre, die um eben desswillen vom Strahlenkranze des Unergründlichen, des Mystischen, des Räthselhaften selbst umflossen ist. Und so malt sie denn auch das Bild der Philosophie in diesem ihrem Geiste und nicht in dem ihrer Altvordern — letzter und vorletzter Generation.

Project für den Umbau eines Landhauses in ein Castell bei St. Pölten in Niederösterreich.

Entworfen vom Architekten I. Sowiński in Wien und Baumeister R. Frauenfeld in St. Pölten.

Das bestehende Landhaus ist ein freistehendes, rechteckiges Gebäude mit einer landläufigen einfachen Façade der letzten Jahrzehnte und ist mit einem ganz flachen Dach abgedeckt; das Innere desselben, die Wohnräume, sind vornehm und vollständig eingerichtet.

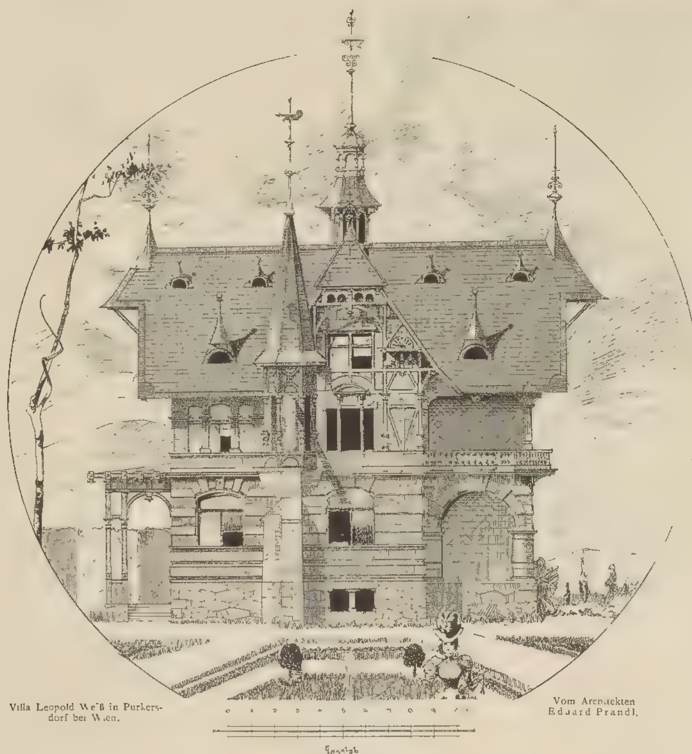
Die Aufgabe war, diesem vornehmen Landsitze eine neue, dem Innern gleichwertige Façade, und zwar eine Castellfaçade zu geben, ohne im Innern irgendwelche Änderungen vorzunehmen, sondern die Wohnräume ganz intact zu belassen

Zu dem Zwecke wurden alle Fenster in ihren Größen und ihren Stellen unberührt gelassen, dagegen die bestehende Architektur vollständig entfernt und durch neue, in Formen der deutschen Renaissance gehaltene Architektur ersetzt.

Ganz neu vom Grund aus sind die vier runden Eckthürme, welche vordem gar nicht bestanden haben, ferner das hohe Ziegeldach, die Hauptgesimsaufmauerung, als auch die vorgebaute Unterfahrt Maßvoll angebrachte, wenige farbige Motive beleben die Façade.

Aus dem Baubericht der Christuskirche zu Aachen.

Was die Architektur des neuen Kirchenbaues in Aachen betrifft, so ist dieselbe in einer Formengebung gehalten, die sich aus der Verbindung eines Constructionssystems mittelalterlichen Charakters mit der Verwendung von Details in Auffassung der Renaissance ergibt. Der symmetrische Grundriss zeigt die Form einer einschiffigen, gewölbten Saalkirche, die an allen Seiten mit Emporen versehen ist. Indem theilende Stützen im Innern vermieden sind, ist eine mächtige Raumwirkung erzielt worden. Demzufolge ist auch die Anordnung der Emporen, die sich um den ganzen Kirchenraum herumziehen, erfolgt, als dessen Kern der Altarraum, durch würdige Ausgestaltung, zur vollen Geltung kommt, ohne Anwendung der herkömmlichen Choranlage. Die Länge der Kirche beträgt 47 *m*, die Breite 26·5 *m*. Am Hauptgiebel bemerken wir über dem Portal die Statue des segnenden Christus, von dieser links, unter Baldachinen, welche die Endigung der Strebepfeiler bilden, Johannes den Täufer und rechts Apostel Paulus. Den Portalbogen selbst schmückt ein Relief, die Bergpredigt darstellend. An der Langseite der Kirche, unter den Baldachinen der Strebepfeiler, sind die Statuen der vier Evangelisten angebracht. Den inneren Schmuck der Kirche bilden die Strebepfeiler, Gurtbögen und Gewölberippen, die Fenster- und Thüreinfassungen. An geeigneten Stellen sind die Wandflächen durch ornamentale Malereien und Sprüche verziert. Kirchenbänke, Orgel und Brüstung haben ebenfalls reichen Schmuck erfahren, herrliche, in hellen Farben gehaltene Glasmalereien lassen den Raum hell und licht erscheinen. Die Abendbeleuchtung wird durch reich in Schmiedeeisen ausgeführte, vergoldete Kronleuchter mit elektrischem Licht erzeugt. Die Sculpturen an der Außenseite des Baues sind Werke des Bildhauers Professor Kraus an der polytechnischen Hochschule. Die Orgel ist ein Meisterwerk der Firma Walcker in Ludwigsburg. Nähere Ausführungen, besonders auch die geschichtliche Entwickelung, behandelt der Festbericht zur Einweihung dieser evangelischen Kirche. F. Correll.



Villa Leopold Weiß in Purkersdorf bei Wien. Vom Architekten Eduard Prandl.



Villa des Herrn Leopold Weiß in Purkersdorf bei Wien.

Vom Architekten Eduard Prandl.

Nach den Plänen des genannten Architekten wurde diese Villa im Jahre 1899 erbaut und zählt durch die in jedem Theile künstlerische Durchbildung im Äußeren wie im Inneren, als auch allen Anforderungen entsprechend, zu den besten.

Der Wunsch des Bauherrn, in nächster Nähe der Ortsstraße ein angenehmes Heim zu erwerben, welches alle Bequemlichkeiten einer modernen Stadtwohnung mit dem eines vornehmen Landaufenthaltes verbindet, wurde trotz der Schwierigkeiten, die sich durch die Lage der Situation ergaben, dadurch, dass keine Kosten gescheut wurden, vollends erreicht.

Das Gebäude besteht aus dem Souterrain, Parterre, dem I. Stockwerke und der Mansardaufbauung.

Im untersten Geschosse befinden sich die Wohnung des Portiers, die Waschküche, eine Bügelkammer und die Kellerräume. Durch eine äußere Treppe gelangt man in das Entrée und von hier durch die Halle, in welchem die Treppe eingebaut ist, in das Parterre. Dieser Raum ist vollends in Holz getäfelt, die Treppe aus Karstmarmor hergestellt.

Das Parterre enthält gegen die Straßenseite des Gartens den Salon, das Wohn- und Speisezimmer und das Herrenzimmer. Nach rückwärts wurde wegen der Örtlichkeit das Schlafzimmer gelegt, an dieses sich anschließend das Bad, die Küche und Dienerzimmer.

Im I. Stocke ist die Eintheilung genau dieselbe wie im Parterre, und werden diese Räume von der Familie bewohnt.

Die Ausstattung der Gesellschaftsräume ist eine durchwegs vornehme und von gediegener Pracht.

Die beiden Speisezimmer sind in Nussholzgetäfel ausgeführt.

In der Mansarde befinden sich zwei Fremdenzimmer mit einem Nebenraume in einfach vornehmer Ausstattung.

Die Façade wurde künstlerisch ausgeführt und entsprach vollkommen dem Wunsche des Bauherrn.

Der große Garten, vom Architekten Eduard Prandl skizziert, wurde von einem bekannten Kunstgärtner zur vollsten Zufriedenheit angelegt.



Entwurf eines Brunnens für Bromberg. Architekt Carl Mackensen, Bildhauer E. Freese.

Das Landhaus.

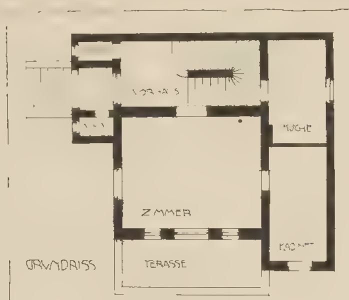


Entwurf des Architekten Otto Schönthal.

Wenn man jetzt in dem neuen Frühling durch unsere Vororte geht, durch den Cottage, durch Hietzing, Lainz und St. Veit, mag man oft staunen über diese Bauten, die dort Villen genannt werden. Muster aller Stile sind da zu finden. Gothische Giebelbauten, romanische Miniaturpaläste, manchmal sogar etwas Schweizerhausartiges. Nur das Landhaus mag man vergeblich suchen.

Es gibt keinen Wiener, der nicht im Mai die Sehnsucht hat, »aufs Land« zu gehen. In alten Chroniken vom Anfang unseres Jahrhunderts liest man schon, dass der Ostersonntag das Zeichen zum Aufbruch war in die Vororte. Nur die Minderbemittelten, heißt es dort, mussten sich begnügen, den Sonntag allein im Prater oder im »Krapfenwaldl« zu verbringen. Aber nach den Häusern, in denen diese Wiener Landfreunde den Sommer verbringen, sucht man vergeblich. Möblierte Wohnungen in äußerlich villenförmigen Zinskasernen, im besten Falle wirkliche Privathäuser ohne jeden individuellen Charakter, nach einem Schema von irgend einem Bauspeculanten hergestellt — das ist die Regel. In den Siebzigerjahren hat man ja allerdings vielfach Villen aus kostspieligem Material gebaut; aus dieser Bauperiode stammen manche der Landhäuser in Hietzing und Lainz, die den Charakter kleiner Schlösser haben. Auch im Helenenthal bei Baden wird man Villen dieses Stiles, mit Giebelthürmchen, Butzenscheiben und beschnittenen Ziergärten finden. Die Überzahl der Sommerfrischler Wiens begnügt sich aber mit der gemieteten Landwohnung, wie er sich in der Stadt mit dem gemieteten Stockwerk hilft. Periodisch tritt in moderner Zeit in allen continentalen Ländern die Sehnsucht des Publicums und der bauenden Künstler nach Privathäusern auf. »Das eigene Haus ist ein Porträt und das Miethaus eine Schablone« — kann Lucaes mit gutem Recht sagen. Die deutschen Mittelstädte haben ihren Charakter aus dieser Baugewohnheit, in Belgien und Holland betrachtet man das Privathaus als erste Bedingnis für Comfort. Und Englands Wohnungsverhältnisse können über die Zweckmäßigkeit des Familienhauses gut belehren. Erst seit ganz kurzer Zeit gibt es in England überhaupt Mietstockwerke (»Flats«). Die nationale Wohnung ist das eigene Haus. Die hohen Grundrenten haben, da ein Bauen in die Höhe dieses exclusiven Princips des Alleinwohnens wegen unmöglich war, die Engländer genöthigt, immer weiter aus der Stadt hinauszuziehen. Nicht nur in London, auch in Liverpool, Manchester und den anderen Provinzstädten wird die Grenzlinie der Stadtvororte immer weiter hinausgeschoben. Dadurch fällt auch für den kleinen und mittleren Bürger die Unterscheidung zwischen Landhaus und Stadthaus weg. Das sind nicht mehr Häuser, die man im Sommer und Herbst bewohnt, das sind Familienhäuser für das ganze Jahr. Allein das sportliche Leben und die hohen hygienischen Bedürfnisse des englischen Volkes nöthigen den Erbauer solcher Landhäuser, alle jene Maximen anzuwenden, die wir von einer Sommerwohnung verlangen können: den weiten Garten, den Sportplatz, die doppelte Front zum





Entwurf des Architekten Otto Schontha.

Schutze gegen die Sommerhitze, die »Halls« und Veranden u. s. f. — Der wohlhabendere Engländer hat ein »Cottage«. Das ist ein Landhaus, vom Garten umgeben, dass die Illusion des eigenen Landbesitzes, das Gefühl des Gutsherrn und Königs auf eigenem Grunde möglichst verschafft. Diesem Ziele der »Cottage« zu müssen wohl auch die österreichischen Bestrebungen gehen. Die Sommerwohnung allein beansprucht einen verhältnismäßig zu großen Etat. Man wird für unsere Bürger Häuser bauen müssen, in denen die Familien jahraus, jahrein wohnen können. Die Stadtbahn wird da natürlich mithelfen.

Die moderne englische Baubewegung geht ja jetzt allerdings noch nach anderen Zielen. Man gründet »Settlements« und verquickt die architektonische Frage natürlicherweise mit der ökonomischen. Seltsamerweise ist gerade das so die individuelle Freiheit schätzende Volk der Engländer das erste, das für das Coloniengründen eintritt. Es soll jeder nur wenige Privaträume zur Verfügung haben, die Speise-, Lese- und Vergnügungsräume sollen gemeinschaftlich sein. Andererseits aber wurden gerade in London, durch die immer steigenden Grundrenten, die Bauunternehmer angeregt, große Zinskasernen aufzustellen, und gerade die älteste Wohnungsgegend der vornehmen Engländer, jenes Bloomsbury, von dem Thackeray oft erzählt, dass dort die reichsten Leute in ihren Familienhäusern lebten, hat im letzten Jahre ein riesengroßes Häusercarré (»Mansions«) bekommen, das wohl an zweihundert kleine und große Mietwohnungen hat. Allein es will scheinen, dass die Engländer des wohlhabenden Mittelstandes sich doch nicht dazu entschließen können. Sogar für Arbeiterwohnungen muss das Princip des kleinen Hauses — wie jetzt neuerliche municipale Enquêten zeigen — aufrechterhalten werden.

Bei uns ist, wie gesagt, noch nicht viel zu sehen von einer originellen Villenart. Vor Jahren hat eine Gesellschaft, die »Heimstättengesellschaft«, viele Versuche gemacht, durch leichte Abzahlungsmöglichkeiten das Publicum zur Erwerbung von Familienhäusern zu interessieren. Man wird immer daran denken müssen, dass der Besitz eines solchen comfortablen Landhauses dem Angehörigen des Bürgerstandes nur dann möglich ist, wenn dieses Haus ihm Winter- und Sommerwohnung ist. Deshalb erscheint mir auch durch die vielbesprochene Olbrich'sche Villa des Herrn Friedmann in der Hintelbrühl nicht viel bewiesen zu sein. Das ist ein Landhaus für einen sehr reichen Mann, einem bestimmten Geschmacke, an einem bestimmten Tage genügend.

Wir brauchen Häuser, die für zwei und drei Generationen reichen. Jede Generation wird zu diesem Familienhaus das Seine dazuthun, der flüchtigen Mode wird das Haus des Bürgers wohl nicht zugänglich sein dürfen. Man wird ernstlich auf den Grundriss dieses Hauses achten müssen, dass — bei den hohen Preisen unserer Vorortegründe — auch die Vorräume zu Aufenthaltsorten dienen können. Das ist ja der Sinn der englischen »Halls«, sowie des jetzt von Ashbee und Bailey Scott so oft verwendeten freien Stiegenhauses, dass man im Sommer diese hohen Räume als Gesellschaftszimmer benützen kann. Man wird nicht vergessen dürfen, dass es Landhäuser sind, und dann wird man endlich aufhören, jene Art von Villen zu bauen mit schönen Eisengittern, die einen höchstens zwanzig Meter weiten Ziergarten umfassen.

Und schließlich der Architekt, den wir brauchen, wird nicht allein auf die Nothwendigkeiten bedacht sein müssen, er wird auch eine Stimmung bereiten müssen. Man wird in so einem Hause niemals vergessen dürfen, dass es ein Wohnhaus ist, kein Arbeitshaus, dass hier die Stätte der Ruhe ist und der Ort, seinen Gliedern alle Freiheit zu geben. Von diesem Zwecke wird die Anlage der Räume ebenso geleitet sein müssen, wie die innere decorative Ausgestaltung. Man wird es dann nicht nöthig haben, einen sinnigen Spruch über die Hausthüre malen zu lassen, das Haus selbst wird seinen Zweck laut verkünden: Hier wohnt man. Vielleicht wird in so einem Hause der Besitzer auch beginnen, seine Wohnung zu lieben und wirklich zu bewohnen. Denn jetzt, da hat der gute Oesterreicher Arbeitsräume und Essräume und Schlafzimmer; er wohnt aber im Caféhaus. F—d.

Apotheke zur heiligen Dreifaltigkeit und Familien-Wohnhaus des Herrn Josip v. Pečić in Agram. (Tafel 52.)

Von den Architekten Hönigsberg und Deutsch, k. k. Hofbaumeister in Agram.

Bestehend aus Keller, Parterre, I. und II. Stock.

Im Parterre befindet sich die Apotheke mit Materialdepot, Laboratorium und Pharmaceutenzimmer. Im I. und II. Stock befindet sich je eine Wohnung von drei Zimmern, gassenseitig, und Gartenzimmer, Vorzimmer, Bad, Küche etc.

Die Façade ist modern gehalten, mit dem Bestreben, den Charakter der Apotheke emporzuheben.

Im I. Stock ist ein durchlaufender Balkon, der sich beim Risalit erweitert.

Das Relief als »Apotheke zur heiligen Dreifaltigkeit« ist vom akademischen Bildhauer Rudolf Valdec aus Agram. Dasselbe ist bemalt und reich vergoldet. Als Schutz für das Relief ist ein Glasdach als architektonische Lösung gemacht worden.



Haus in der Schreyvogelgasse, Wien. Gezeichnet von Osk. Grüner.

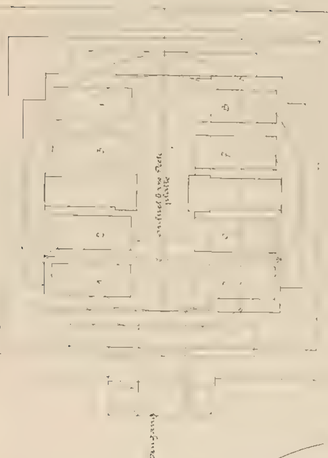
Die Architekten bei den Ministern.

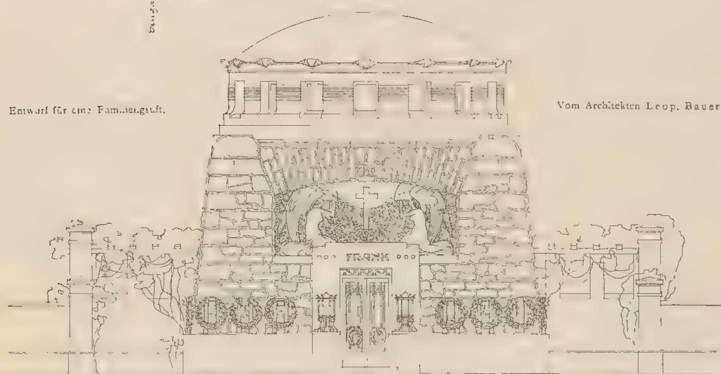
Fast gleichzeitig und doch unabhängig von der vom Kunstrathe ausgegangenen Anregung, den Baukünstlern des Landes Aufträge für Staatsbauten zuzuwenden, vollzog sich eine Action des Architektenclubs der Wiener Künstlergenossenschaft, welche dieselbe Frage, und zwar bereits in concreterer Form, zum Gegenstande hat.

Eine Deputation des oberwähnten Clubs, bestehend aus dem Vorstande und dem Schriftführer desselben, überreichte namens des Clubs dem Minister des Innern, dem Minister für Cultus und Unterricht und dem Statthalter eine Petition, in welcher diese für den beabsichtigten Neubau eines allgemeinen Krankenhauses zunächst maßgebenden Persönlichkeiten gebeten werden, die Beschaffung der Entwürfe nicht wie bisher durch die Staatsbaubeamten durchzuführen, sondern zu dem Zwecke einen öffentlichen Wettbewerb unter den Architekten des Landes auszuschreiben.

In sachgemäßer Weise wird darauf hingewiesen, dass man hier — und insbesondere im Auslande — mit Wettbewerben die erfreulichsten Erfolge zu verzeichnen hatte und dass es für den Staat geradezu Pflicht wäre, den Baukünstlern des Landes Gelegenheit zu geben, ihre erprobten Kräfte in den Dienst einer für das Gemeinwohl so eminent wichtigen Aufgabe zu stellen.

Von den Ministern auf das liebenswürdigste empfangen, wurde der Deputation die wohlwollende Versicherung zutheil, dass die Minister in der angeregten Frage auf Seite der Künstler stehen und versprechen, bei den im Zuge stehenden Verhandlungen die übergebene Petition ernstlich in Betracht ziehen zu wollen. Der Statthalter interessierte sich ebenfalls für den Gegenstand der Petition, hielt aber an der Anschauung fest, dass der Baubeamte den Architekten bei Humanitätsbauten zu ersetzen im Stande wäre, und dass es angesichts der knappen Geldmittel beinahe ein ökonomisches Gebot wäre, auf einen Wettbewerb unter den Architekten zu verzichten. Die in Aussicht stehende Errichtung eines neuen Hauptpostgebäudes und eines Postsparcassengebäudes veranlasste die Herren der Deputation namens des Architektenclubs sich auch an das Handelsministerium mit einer der vorerwähnten inhaltsähnlichen Petition zu wenden. Der erste Sectionschef empfieng die Herren in Vertretung des Handelsministers auf das freundlichste und erklärte, in seinem Ressort mit den Diensten der Architekten die besten Erfahrungen gemacht zu haben, so dass er, trotzdem ihm ein technisches Bureau zur Verfügung stehe, eine solche größere Aufgabe doch nur den dazu berufenen Privatarchitekten überantwortet wissen wollte.





Entwurf für eine Familiengruft. Vom Architekten Leop. Bauer.

I STOCK.



Wohn- und Geschäftshaus in Brünn. Vom Architekten A. Blažek.

Skizze für einen monumentalen Platz vor dem neuen Justizgebäude in Laibach. (Tafel 55.)

Vom diplomierten Architekten Max Fabiani.

Da voraussichtlich der Diagonalverkehr über den Platz ein sehr geringer sein wird, wurde dieser als erhöhte Plattform projectiert. Die Säumung und die eingezeichneten Figuren und ebenso die Bänke sind aus weißem, hartem Kalkstein, die übrige Fläche in Asphalt ausgeführt gedacht.

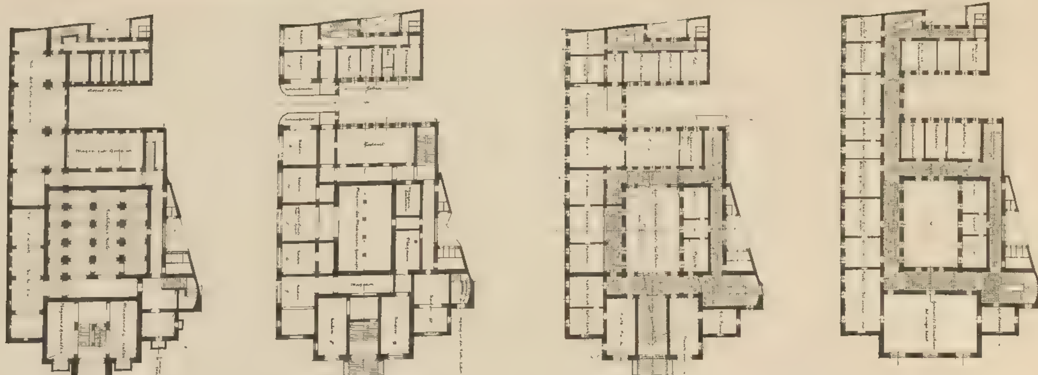
Zwei Baumreihen und eine Reihe von monumentalen Alterthümern (Römersteinen etc.), beziehungsweise Denkmälern sollen den Platz auf drei Seiten säumen, ihn gegen die Hauptverkehrsstraße offen lassen.

Für die neu zu erbauenden Gebäudegruppen *A*, *C*, *D* wurde nur eine gleichförmige Fronthöhe als wünschenswert bezeichnet.

Richtigstellung: Auf Tafel 43 und in dem zugehörigen Text, Seite 26, Die Christuskirche in Aachen, ist bedauerlicherweise der Name des Architekten Prof. Georg Frentzen fortgeblieben.



Schnitt durch die Gruft. Vom Architekten Leop. Bauer.



Entwurf zum Neubau des Jägerndorfer Rathhauses. Vom Architekten Leop. Bauer.

Entwurf zum Neubau des Jägerndorfer Rathhauses. (Tafel 49.)

Das, was wir der Tradition gemäß hier »Rathhaus« heißen, deckt sich nicht mehr mit dem mittelalterlichen Begriffe. Die Entwickelung der Industrie in dieser Stadt hatte zur Folge, dass theils größere Räumlichkeiten für die Stadtverwaltung nöthig wurden, theils sich in der Stadt — infolge des großen Geldumsatzes — Filialen von Geldinstituten etc. ansiedelten, welche dringend einer geeigneten Unterbringung bedürfen. Ebenso ist für den gesteigerten Raumbedarf der Post in keiner Weise gesorgt, und es ist dieselbe in einem allen vernünftigen Anforderungen entbehrenden Wohnhause untergebracht. Für jedes einzelne dieser Ämter und Institute ein Gebäude herzustellen, wäre finanziell außerordentlich unrentabel, und es mangelt auch entschieden an geeigneten Bauplätzen. Der Gedanke lag daher nahe, für alle diese Bedürfnisse einen großen Bau zu schaffen, welcher dann, an der günstigsten Stelle im Centrum der Stadt gelegen, alle wichtigen Ämter vereinigen würde.

In vielen anderen Städten liegen die Verhältnisse gewiss ganz ähnlich, und es verlohnt sich vielleicht, auf den geradezu typischen Fall in Jägerndorf näher einzugehen.

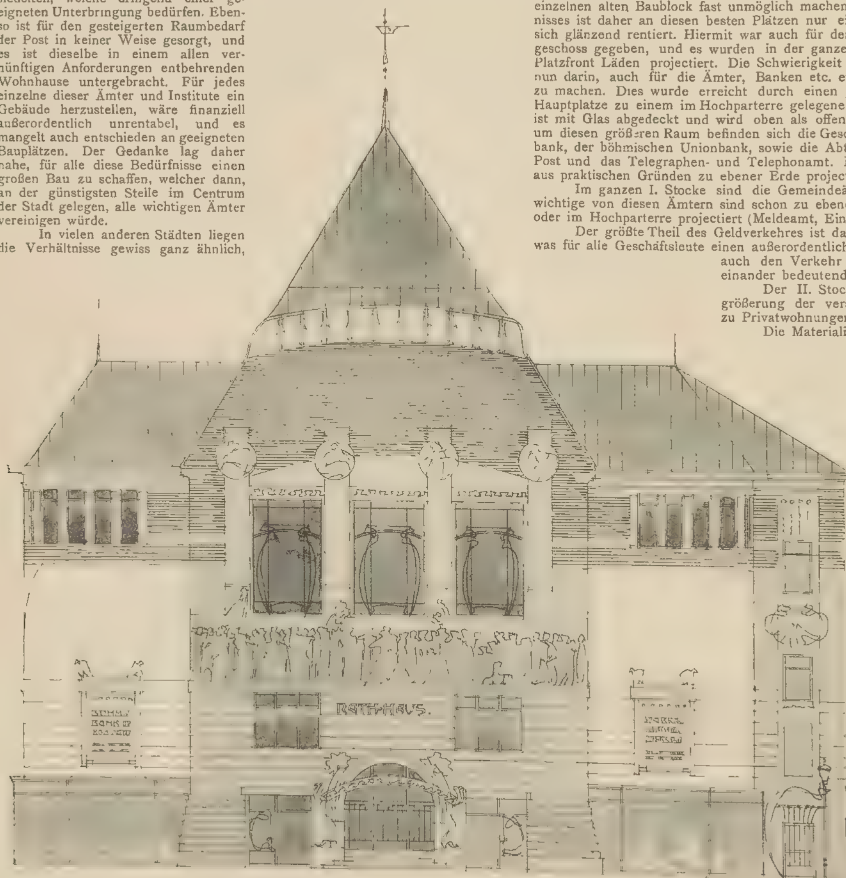
Mit dem Aufschwunge der Industrie wuchs auch die Bedeutung der in der Stadt gelegenen Geschäftsläden. Naturgemäß ist dort der beste Platz für einen Laden, wo der größte Verkehr ist. Dies ist in Jägerndorf an der Stelle, wo das alte Rathhaus steht. In der ganzen Umgegend stehen nur alte Häuser mit jener alten, schwerfälligen Parzellentheilung, welche einen modernen Bau auf einem einzelnen alten Baublock fast unmöglich machen. Trotz des dringendsten Bedürfnisses ist daher an diesen besten Plätzen nur ein einziger moderner Laden, der sich glänzend rentiert. Hiermit war auch für den Bau die Directive für das Erdgeschoss gegeben, und es wurden in der ganzen Ausdehnung der Straßen- und Platzfront Läden projectiert. Die Schwierigkeit für die Grundrisslösung bestand nun darin, auch für die Ämter, Banken etc. einen bequemen, leichten Zugang zu machen. Dies wurde erreicht durch einen 5 *m* breiten Aufgang, direct vom Hauptplatze zu einem im Hochparterre gelegenen Centralraum führend. Letzterer ist mit Glas abgedeckt und wird oben als offener Lichthof weitergeführt. Rings um diesen größeren Raum befinden sich die Geschäftsräume der Sparcasse, Volksbank, der böhmischen Unionbank, sowie die Abtheilung für den Geldverkehr der Post und das Telegraphen- und Telephonamt. Der Packet- und Briefverkehr ist aus praktischen Gründen zu ebener Erde projectiert.

Im ganzen I. Stocke sind die Gemeindeämter untergebracht; nur einige wichtige von diesen Ämtern sind schon zu ebener Erde (Wachstube, Polizeiamt) oder im Hochparterre projectiert (Meldeamt, Einreichungsprotokoll).

Der größte Theil des Geldverkehres ist daher in einem Hause concentriert, was für alle Geschäftsleute einen außerordentlichen Gewinn an Zeit bedeutet und auch den Verkehr der Ämter und Institute untereinander bedeutend erleichtert.

Der II. Stock ist als Reserveraum zur Vergrößerung der verschiedenen Ämter und vorläufig zu Privatwohnungen ausgebaut angenommen.

Die Materialien, die bei dem Bau außen zur Anwendung kommen sollen, sind Ziegelmauerwerk in gemustertem Verband, die mittleren Fensterpfeiler aus Beton, der Figurenfries aus gebrannten Thonfliesen, der untere Theil aus Matschekoverputz, der Sockel schlesischer Granit, die Stufen ebenso, das Hauptthor Schmiedeeisen mit Kupfertreibarbeit, die großen Fenster farbige Tiffanyverglasung in einfachstem Muster, die Bedachung aus gutem Schiefer, das Thürmchen mit Kupferblech beschlagen.



Nach beiläufigem Überschlag würden sich die Kosten, nach ortsüblichen Lohnverhältnissen berechnet, auf circa 300.000 fl. stellen, dem gegenüber eine Verzinsung von 16.000—18.000 pro Jahr stehen würde, wenn man die Gemeindelocalitäten (mehr als ein Drittel des ganzen Hauses) nicht als zinstragend ansieht, dafür aber den Grundwert des alten Rathhauses nicht in die Kostenberechnung stellt. Aus ökonomischen Rücksichten hat man sich entschlossen, den sehr theuren und ziemlich unrentablen Grund jenseits des kleinen Gässchens vorerst nicht in das Bauproject mit einzubeziehen, wodurch die Kosten auf 230.000 fl. herabgesetzt werden und der Mietertrag sich auf circa 15.000 fl. beläuft. Nachdem die Gründe zum großen Theil Steuerfreiheit genießen und 230.000 fl. heute zu 4·25 % sammt Nebenspesen, 9775 fl. jährlich, zu beschaffen sind, würde der ausführenden Gemeinde — außer den großen, schönen Gemeindelocalitäten, die sie kostenlos zur Benützung hätte — immerhin noch genügend Überschuss für schnelle Amortisation und etwaige künstlerische Innenausschmückung überbleiben.

L. B.



Die Grabhölzer von Jász Kisér in Ungarn. Aufgenommen vom Architekten G. Mirkovszky.



EALISMUS UND ARCHITEKTUR.*)

Die heutige Zeit kann sich einer fast unerschöpflichen Erfindungsgabe rühmen, welche insbesondere in mechanisch-technischer Richtung ein Übergewicht über die Vorwelt besitzt. In diesem Sinne sind die Erfindungen der Chemie und Mechanik, gleichwie die Lösung physikalisch-mathematischer Probleme hervorzuheben, welche die bedeutenden Fortschritte in der positiven Wissenschaft, vornehmlich Medicin, Chirurgie, Naturkunde, Elektrotechnik und Maschinenwesen, ins Leben riefen. Wenn diese theoretisch-praktischen Errungenschaften des Menschengeistes gleich bahnbrechend für den erweiterten Gesichts- und Schaffenskreis der Nationen bezeichnet werden müssen, so darf nicht minder geleugnet werden, dass durch die wachsende Überhandnahme technischer Hilfsmittel, gleichwie der Surrogate, an Stelle der Naturgebilde eine gedankenlose Oberflächlichkeit in unseren Tagen umsichzugreifen droht, welche die Symptome des schlimmsten Verfalles, doch in keiner Richtung das Grundelement, sowie die Thatkraft einer künftigen, höher gearteten Culturwelt in sich schließt.

*

Gerade für das Reich der Künste bleibt dieses düstere, pessimistische Zukunftsbild verheißungsvoll, indem in jenem, das reine, natürliche Fühlen voraussetzenden Gebiete menschlichen Schaffens jede Ablenkung von der idealen Tendenz unheilbringend bleibt, also die heutige Vorliebe für die Wiedergabe der Unnatur und ästhetischen Dissonanz zu dem trostlosesten Verfalle der Artistik leiten muss. Mag immerhin Zeit und Geschmacksrichtung einen berechtigten Wechsel in der Sphäre der Kunst verlangen, so darf das neu Geschaffene doch niemals die der Menschheit angeborenen, in den Kunstäußerungen der Jahrtausende bewährten Gesetze und Grenzen der Schönheit überschreiten, ohne den Verfall in das Absurde zu erzeugen.

Der bewährte Satz der Ästhetik, dass »schön die Idee der Erscheinung sei«, schließt in sich die Wahrheit, dass erst das idealisierte und harmonisierte Bild den Wert eines Kunstwerkes erfülle, wie bekanntlich die classische Antike in diesem Sinne so streng urtheilte, dass ihre Kritiker selbst der Genremalerei das Recht der wahren Kunst absprachen.

*

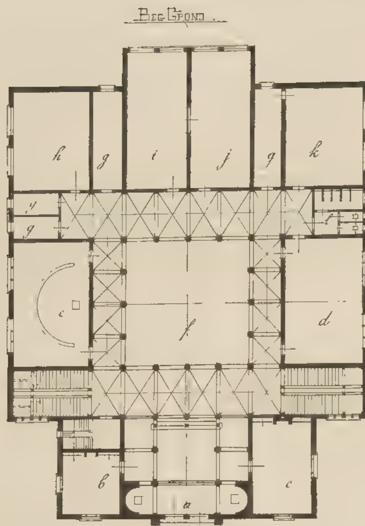
Das Wirken des jüngsten Naturalismus in der bildenden Kunst begann vielfältig jede Grenze zu überschreiten, welche Natur und Schönheitsgefühl unabänderlich den Menschen gesetzt hat, indem dessen Bekenner, neben einer überaus nüchternen Form- und Phantasielosigkeit, in wirren, unverständlichen Zerrbildern, sowie der Wiedergabe der Natur in ihrem Schmutze neue Probleme zu erdenken und zu lösen glauben.

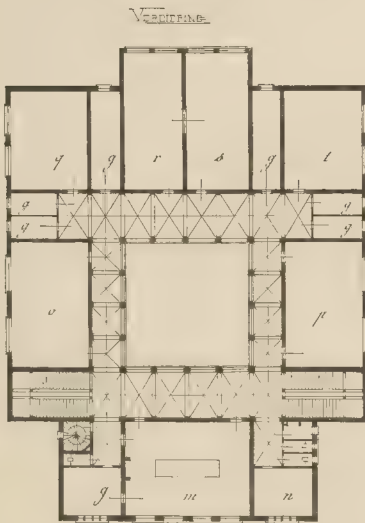
Unterstützt von einer Übermenge technischer Hilfsmittel, welche, indem sie das Erlernen einer schrankenlosen Reproduction erleichtern, den Lernenden



Skizze vom Architekten Josef Plečnik.

*) Wir bringen den nachstehenden Artikel, der sich wie alle übrigen des Verfassers durch tiefe Problemauffassung auszeichnet, ohne der darin ausgesprochenen Meinung in allen Einzelheiten beizupflichten.
D. R.





Entwurf für eine Akademie. Vom Architekten Joh. J. Gort jun.

von dem mühsamen Wege des gründlichen Studiums der natürlichen und künstlerischen Vorbilder entrücken, wurde unter anderem die jüngste deutsche Malerei in eine Wiedergabe unnatürlicher Farbentöne nebst Verzerrung der Lebensbilder und geistloser Leere der vorstellenden Handlung geleitet, während die Plastik, bei wachsendem Unverständnis der ästhetischen Anatomie, in einer gesuchten Übertreibung des Formenspieles, gleichwie in Wiedergabe des rohen Sinnesausdruckes und der wahnwitzigen Caricatur ihre originellen Effecte erstrebt.

*

Was die Monumentalkunst anbelangt, so ist daselbst die sogenannte materielle Richtung keineswegs etwas Neues, vielmehr reicht eine solche in die erste Hälfte unserer Zeitrechnung zurück, daselbst deren Jünger die Idee vertraten, dass die bauliche Formenwelt aus den stofflich constructiven Bedingungen allein hervorgegangen sei, und dass eine neue Architektur einzig auf Grundlage der letzteren auferbaut werden könne. Welche Resultate diese Tendenz, die neben dem angeblich natürlichen Stile des Ornamentierens einen künftigen Eisen-Steinstil erträumte, erreichte, ist allbekannt, und hat dieselbe nach ihren nichtigen Erfolgen heute ihre letzten Verehrer eingebüßt.

Die neuesten Realisten und Veristen huldigen, zum Trotze all der schön gedrechselten Worte, der alten, unfruchtbaren Sentenz, »aus den todten constructiven Systemen frische Kunstmotive und Formen gestalten zu wollen«, während dieselben in ihrer Theorie über das »wie« ebenso unklar sind, als alle bis jetzt in besagter Richtung erstandenen Productionen ein unverkennbares Anlehnen an das ehedem Geschaffene zeigen oder sich als Caricatur des letzteren darstellen.

Gleichwie der Natur, so liegen auch der Baukunst nur verhältnismäßig wenige Normalformen und Typen zugrunde, welche dem angeborenen ästhetischen Begriffsvermögen der Menschheit entstammen und neben aller Variabilität der stilistischen Kundgebungen in der weiten Geschichte der Monumentalkunst stets als leitende Factoren ihres ästhetisch formalen Wesens, sowie der Grundmotive ihrer Raumesgedanken zutage treten.

*



Skizze vom Architekten Josef Plečnik.

Indem der Baumeister diese psychischen Grundsentenzen seiner Kunst, so die Regeln der Proportionalität, Richtung und Symmetrie, die der Natur abgelauschten Principien der Schönheitslinien in seinen Werken zur reinen Geltung bringt, ist derselbe Verist im besten Sinne des Wortes, wie anderseits derselbe mit keiner vollendeten älteren Stilweise in Controverse treten wird. Im gleichen Sinne besteht das ästhetische Gesetz, dass die Form dem Stoffe nicht widersprechen soll, mit der unabänderlichen Vorbedingung, dass in jeder wahren Architektur die künstlerische Idee die Materie beherrsche, die Kunstform die Emancipation von dem realen Stoffe und der Structur erreicht habe.

*

Was den künftigen »Raumstil« betrifft, so sei seinen Verehrern in Erinnerung gerufen, dass auch die Raumesmotive der Baukunst, wenn nicht in ihrer Combination, so doch in ihren Grundelementen auf eine bestimmte Zahl zugeordneter Motive beschränkt seien, welche nach den sacralen und profanen Erfordernissen der Völker ihre zeitliche Durchbildung fanden und deren bahnbrechende Neugestaltung auch in der Zukunft niemals nach Laune und Phantasie des Einzelnen, als vielmehr auf Grundlage eines anders geschaffenen Cult und einer anderen Culturart der Nationen sich neu zu erbilden vermöge.

Wie die zukünftige Welt sich gestalten wird, ob die heute allenthalben zutage tretenden Symptome eines phantasielosen Egoismus und nüchternen Materialismus dem großen Culturschaffen der letzten Jahrhunderte ein jähes Ende bereiten werden, oder ob diese trüben Erscheinungen den Anlass zu einer Reaction gegen erstere und den Anstoß zum verjüngten Anlehnen an Natur und Aufblühen einer verjüngten Kunst bilden werden, vermag ebensowenig ein Sterblicher zu entscheiden, als kein ernst Denkender in der absurden Disharmonie der neuesten Kunstrichtungen einen Hoffnungsstrahl für die Artistik der Zukunft zu erkennen vermag.

Dr. J. Prestel.



Entwurf für eine Akademie. Vom Architekten Joh. J. Gort jun.

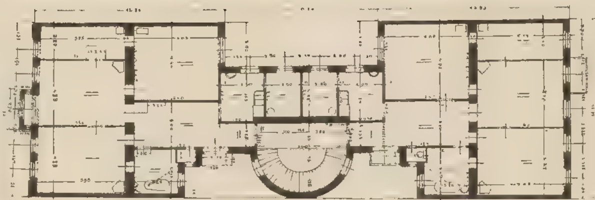


Skizze vom Bildhauer J. Pfeiffer.

Das evangelische Hospiz in Karlsbad. (Tafel 62.)

Vom Architekten Julius Zeißig.

Außer den geräumigen, besteingerichteten Wirtschaftsräumen besitzt das Hospiz im Parterre und drei Stockwerken 48 Zimmer und Salons, welche allen Anforderungen, von den höchsten bis zu den bescheidensten, gerecht zu werden vermögen. Die Zimmer sind vorzüglich im Mobiliar und besitzen fast ausnahmslos Oefen und elektrisches Licht.


Wohnhaus in Wien, IV. Mayerhofgasse. Vom Architekten Josef Beer, den Baumeistern Robl und Löwitsch.

Im Hochparterre findet sich neben der prächtigen Diele ein geräumiger Speisesaal, welcher durch die anstoßende Bibliothek sofort um die Hälfte vergrößert werden kann. Er ist umgeben von einer ausgedehnten Veranda, welche besonders des Abends einen willkommenen Aufenthalt gewährt.

In den Stockwerken sind Badezimmer, in den lichten, breiten Corridoren aller Stockwerke Kalt- und Heiß-Wasserleitung angebracht, während ein elektrischer Personenaufzug den Verkehr nach den Etagen erleichtert.

Von den 48 Fremdenzimmern haben 32 Erkerausbauten, Loggien oder Balkons, von welchen aus man eine geradezu unvergleichliche Aussicht, von den lieblichen Karlsbader Waldbergen beginnend bis zum fernen Erzgebirge, genießt.

Entwurf für eine Akademie.

Vom Architekten Joh. J. Gort jun.

Parterre:

a Vestibule.
b Zimmer für den Director.
c Zimmer für den Lehrer.
d Saal für Naturzeichnen.
e Modell.
f Gallerie für Gipsabgüsse.
g Garderobe.
h und *i* Säle für Ornamentzeichnen.
k Saal für Modellieren mit kleinen Zimmern für Gipsabgüsse.
l W. C. urinoirs.

I. Stock:

m Verwaltungszimmer.
g Garderobe.
n Archiv.
o und *p* Säle für Architekturzeichnen.
q und *t* Theoriesäle.
r und *s* Malerateliers.

Die Grabhölzer von Jász-Kisér in Ungarn.

Diese sonderbaren Denkmäler der Volkskunst finden wir in vielen Gegenden Ungarns. Wie wir sehen, haben sie äußerst interessante Zeichnung, und ist deren Ursprung bis auf die Türkenzeit zurückzuführen, insoferne Ungarn das ganze XVII., sowie Ende des XVI. und Anfang des XVIII. Jahrhunderts unter dem Joche der Türken zu leiden hatte. Unwillkürlich übernahmen die Reformierten — die das Symbol des Kreuzes rituell nicht gebrauchen — das türkische Motiv an ihren geschnitzten Grabhölzern, dessen Einfluss an unserer Zeichnung auch deutlich zu erkennen ist (siehe die drei Mittelstücke). Die Grabmäler späterer Zeiten sind zwar einfacher, aber es fehlt natürlich da auch das Kreuz.



Skizze vom Bildhauer J. Pfeiffer.


Kunstbrunnen, Aufseßplatz in Nürnberg. Vom Bildhauer Fritz Zadow, gegossen in der Lenz'schen Eisengießerei in Nürnberg.


Schmiedeeisengitter. Vom Architekten k. k. Baurath und Prof. Otto Wagner.

»St. Georg.«

Vom Bildhauer J. Pfeiffer.

(Zur Abbildung auf Seite 23.)

Relief, 4 *m* hoch, 3 *m* breit, in Cementguss ausgeführt, angebracht zwischen vier Fenstern des II. und III. Stockwerkes der Façade »St. Georgshof«, VIII., Lerchenfelderstraße, vis-à-vis der Lerchenfelderkirche. Das Haus wurde vom Herrn Architekten Leopold Fuchs in Wien erbaut. Das Relief ist mehr in decorativem Sinne gehalten und deshalb, der Composition der Façade entsprechend, ruhig gehalten und den gegebenen Raumverhältnissen sich anschmiegend.

Hotel in Aussig a. d. Elbe. (Tafel 61.)

Vom Architekten Leopold Eber.

An einem der höchsten Punkte Aussigs gelegen, erhebt sich dieser Bau, von weitem sichtbar und mit malerischem Hintergrunde überaus vornehm und imposant. Das Gebäude enthält im Parterre ein Concert-Café-Restaurant und Spielsäle, den modernsten Ansprüchen entsprechend, im I. Stockwerke wie in den übrigen Geschossen Clubzimmer und Passagierzimmer.

Die Plastiken und Ornamente sind vom Bildhauer Ph. Lerchenfelder in Aussig a. d. Elbe.

Haus im IV. Bezirk, Mayerhofgasse 10. (Tafel 63.)

Vom Architekten Josef Beer und den Baumeistern Robl und Löwitsch.

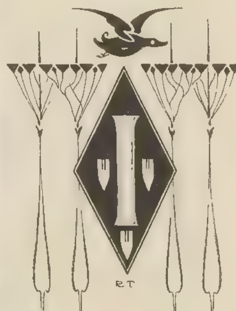
Das Haus, im vornehmen Theile des Bezirkes Wieden gelegen, besteht aus einem Vorder- und Hinterhaus, die durch das Stiegenhaus verbunden sind, mit gleicher Grundrisslösung für beide Theile; die Wohnungen, die aus je drei Zimmern, einem Kabinet sammt allem Zubehör bestehen, sind höchst elegant ausgestattet und mit jeglichem Comfort versehen.

Die Außenseite, die leider etwas zu schmal bemessen ist, ist in modernen Stilformen gehalten, wobei jedoch als Grundton der heimisch barocke Charakter durchgeführt wurde, statt der in letzter Zeit üblichen, stark aus dem Maßstab fallenden antiken Auffassung, deren gesuchte Monumentalität in starkem Widerspruche mit der oft betonten Wahrheitsliebe steht.

Der heitere Sinn unserer Vorfahren gab auch dem Miethause mit seinen fünf Stockwerken an der Straßenseite interessante, auf das Innere hinweisende Ausschmückungen (Erker und dergleichen), die den kasernenmäßigen Eindruck auf das angenehmste verschleierten; nur das Problem der Façadenausschmückung ist heute noch dasselbe wie vor 200 Jahren, das trotz der Umwertung der Kunstformen auf die Errungenschaften vergangener Zeiten nicht verzichten darf.




Villa in Nürnberg, Spittelthorgraben. Vom Architekten Hecht.




Villa in Nürnberg, Spittelthorgraben
Vom Architekten Hecht.



Aus Weissenbach a. d. D. Zeichnung von Robert Russ

Kunstwissenschaftlicher Hochschulunterricht.

Wer jemals die Leistungen deutscher Hochschulen einigermaßen kennengelernt hat, wird häufig die Beobachtung gemacht haben, dass bedeutende Gelehrte durchaus nicht immer auch bedeutende Lehrer ihrer Wissenschaft und große Künstler nicht auch schon große Lehrer ihrer Kunst sind. Die Kraftverschwendungen, die ein solcher Mangel im Bildungsgang des Studenten erzeugt, haben längst zu Klagen, Reformrufen, Reformversuchen geführt. Dass es sich hier geradezu um eine pädagogische Aufgabe handle, ebensogut wie bei den übrigen Unterrichtsanstalten, wenngleich in einer specifisch anderen Weise, ist erst allmählich erkannt worden und wird heute noch von einigen nicht weniger scharf bestritten, als es von anderen scharf verfochten und zum Motiv einer eigenen Bewegung gemacht wird, die den Gegenstand ihres Strebens unter dem Schlagwort der »Hochschulpädagogik« zusammenfasst.

Nun haben aber die deutschen Hochschulen, insonderheit Universitäten, ihren eigenthümlichen Wert anerkanntermaßen in der intimen Verbindung von Forscher- und Lehrerthum. Dadurch wird weiter die Überzeugung bestärkt, dass die Weise der Übermittlung einer Wissenschaft an ihre Jünger einzig und allein aus ihr selber folge, dass mit den Methoden der wissenschaftlichen Forschung auch schon die ihrer Lehre gegeben seien, und dass also, wer am tiefsten in den Geist der Wissenschaft eingedrungen sei, sie auch am besten wiederzugeben verstehe — dass kurzweg der beste Forscher auch der beste Lehrer für eine Hochschule sei.

Es lag nahe, an einem concreten Beispiel zu zeigen, wie die Dinge in Wirklichkeit stehen. Der jener Bewegung dienende »Verband für Hochschulpädagogik«, der den Mittelpunkt seiner Verbreitung in Berlin hat, pflegt durch regelmäßige Vorträge und Discussionen seinen Gegenstand nach allen Seiten zu beleuchten und zu fördern. Unter ihnen dürfte für jene Streitfrage nicht bald einer so lehrreich und für weitere Kreise so anregend sein, wie der, den vor einiger Zeit (21. April 1900) Dr. Bruno Meyer, vormals Professor an der technischen Hochschule zu Karlsruhe, über »Die Methode des kunstwissenschaftlichen Unterrichtes an den verschiedenen Hochschulen« gehalten hat.

Wer die Berechtigung der Hochschulpädagogik — so ungefähr leitete der Vortragende seine Auseinandersetzungen ein — deshalb in Frage stellt, weil die Wissenschaft selber die Weise ihrer lehrenden Übermittlung gebe, übersieht, dass viele Wissenschaften auf verschiedenen Hochschulen gelehrt werden, dass sie hier verschiedene Rollen spielen und also verschieden zu behandeln sind. Wo anders hat man sich über diese Verschiedenheiten zu orientieren, als bei der Pädagogik, der ja die Auswahl der Gegenstände und die am besten zum Bildungsziel führende Behandlung der ausgewählten Gegenstände obliegt?! Kommen nun auf verschiedenen Hochschulen die nämlichen Gegenstände vor, so muss es Hilfsmittel geben zur Orientierung darüber, was mit ihnen und wie es mit ihnen zu erreichen sei. Kaum eine Wissenschaft ist hier so lehrreich, wie gerade die Kunstwissenschaft. Sie spielt eine Rolle auf drei Hochschulen: auf der Universität, der technischen Hochschule, der Kunstakademie. Auf jeder von ihnen hat sie einen ganz verschiedenen Sinn und eine ganz verschiedene Bedeutung; freilich wird diese Thatsache nicht von Allen erkannt.

Am einfachsten liegen für die Kunstwissenschaft — wie Bruno Meyer seine Ausführungen fortsetzte — die Dinge auf der Universität. Hier wird die eine Wissenschaft wie jede andere gepflegt, und zwar jegliche um ihrer selbst willen. Jede wissenschaftliche Frage muss oder kann auf der Universität für sich selber behandelt werden; die allgemein wissenschaftliche Lehrmethode ist dann nur eben nach den einzelnen Fragen zu specialisieren. Hier gilt keinerlei Beschränkung des Materiales: die Kunstwissenschaft ist hier zu betrachten als das Universum unseres Wissens von der Kunst. Dabei kommen natürlich die verschiedenen Stufen der kunstwissenschaftlichen Forschung in ihrer natürlichen Reihe zur Behandlung: an erster Stelle die Kenntnis der Denkmäler und des gesammten übrigen Materiales; auf diesem systematisch vollständigen Grunde des rohen Materiales baut sich zweitens die Kunstgeschichte auf, der keiner dieser Stoffe fremd bleiben darf; endlich erhebt sich drittens die Frage nach dem Wesen der Kunst und führt zur Ästhetik. So liegen die Dinge auf der Universität. Dass allerdings schon hier bestimmte Studienziele auch bestimmte Behandlungsweisen des Gegenstandes verlangen, wie ja z. B. auch die Naturwissenschaften als Universitätsfächer anders für die angehenden Naturforscher und anders für die Mediciner behandelt werden müssen, sei nur nebenbei erwähnt.

Sobald nun das Wissen über die Kunst, wie es die Universität darbietet, in einer bestimmten Abrundung existiert, so entsteht dann die Aufgabe, es an den beiden anderen Hochschulen zu vertreten. Zunächst an der technischen Hochschule. Hier bildet es keinen selbständigen Unterrichtszweig, sondern wird lediglich gebraucht zur Orientierung in anderen Fächern. Vor allem kommt es hier als allgemeinbildendes Fach in Betracht. Ein Blick in dieses große menschliche Schaffensgebiet ist für jeden Besucher der technischen Hochschule nöthig. Schon dadurch wird die Behandlungsweise verschieden von der streng wissenschaftlichen. Als erforderlich erscheint dabei in eben dieser Beschränkung die Kunstgeschichte, eventuell noch eine ästhetische Aufklärung. Damit ist auch die Methode der Darstellung gefordert: man muss — was freilich nur Dem möglich ist, der eben auf der Höhe der Situation steht — die Höhepunkte herausgreifen. Weiterhin aber kommt noch eine andere Bedeutung des kunstwissenschaftlichen Faches an dieser Hochschule in Betracht: d. i. als eines Hilfsmittels der Orientierung im eigenen Fach eines Technikers, namentlich in der Baugeschichte; für den Architekten ist die Kunstwissen-



Schloss Eszterházy in Szt. Abraham. Architekt Josef Urban.



Zimmerthür-Beschlag.
Von Carl Peters.

schaft eine directe Nothwendigkeit. Die Studierenden der Baugeschichte werden durch die »Stillehre« hindurchgeführt, doch ohne eine irgendwie erschöpfende Behandlung des gesammten Materiales. Dem künftigen Baukünstler müssen nur die Hauptformen bekannt werden; es ist dabei unmöglich, Variationen zu geben und sich über die Personen, über die Bedingungen ihres Schaffens u. s. w. zu verbreiten. Die Dinge müssen hier als fertige gegeben, als Paradigmata gelehrt werden. An die historische Kenntnis von den Baustilen hat sich der baugeschichtliche Unterricht anzuschließen; jene ist für alle Techniker, dieser nur für die Architekten nöthig. Hierbei muss durchaus specialisiert werden. Nothwendig ist es, dass der Student mit dem bautechnischen Material vertraut werde; er muss erkennen, wie das Material, seine Bearbeitung, seine Behandlung eine neue Zusammenfügungsart der Theile (z. B. die Wölbung) ineinander wirken, damit ein gegebenes Bauwerk entstehen könne. Aber nun ist auch hauptsächlich zu zeigen, wie die Architektur erst ganz allmählich und nach vielen Bemühungen eine eigene Kunst geworden ist. Erst wenn die Bauwerke nicht mehr bloß aus einem äußeren Zweck, sondern aus einem formalen Grundgedanken heraus entstehen, erst dann ist die Kunst da. Diese Entwickelung muss dem Studierenden in ihren intimsten Einzelheiten klar gemacht werden. So ist z. B. zu zeigen, wie in der Baugeschichte die griechische Kunst, auf Grund eines baukünstlerischen Gedankens, zum erstenmal einen großen Einschnitt macht. Semper hat diesen Gedanken als die »Idee des säulengetragenen Daches« bezeichnet. Der ägyptische Tempel besitzt einen derartigen Gedanken noch nicht — ihm liegt nur erst der Zweck einer Wallfahrtsstätte zugrunde. Hier ist ein früherer Irrthum der Kunstgeschichte berichtigt worden: die ägyptische Baukunst erscheint heute nur mehr als eine steingewordene Zeltarchitektur. Ihr Gedanke ist lediglich der: man errichtet ein Heiligthum und gliedert es nach zweckdienlichen Bestimmungen; daher gibt es im ägyptischen Tempel auch eine beliebige Vervielfachung der Theile. Gerade umgekehrt bei der griechischen Kunst: hier gibt es genau genommen nur den Einen dorischen Hexastylos, das Eine Ideal der griechischen Baukunst. Also erst wenn das Bauwerk in allen seinen Theilen bestimmt ist durch den »baukünstlerischen Gedanken«, erst dann ist die Kunst da. Kaum tritt dies später wiederum so scharf in die Erscheinung, wie bei den Griechen; höchstens ist es noch bei der gothischen Kunst der Fall.

Nach all dem ist das Eine hinreichend deutlich: wo es sich um die Vollendung des Bildungsganges von Architekten handelt, dort muss in dieser Weise das Material in geschichtlichen Fluss gebracht werden; der Vortragende bedauerte, auf dieses sein Lieblingsthema von der Urgeschichte der Kunst nicht näher eingehen zu können. Zu einer solchen Verdeutlichung muss jedoch der Lehrer über den Dingen stehen und nicht bloß am Gang der Denkmaler weiterschreiten. Ferner: wie uns die Culturgeschichte »Culturüberlebsel« zeigt, so darf man sich auch hier nicht durch die Zeitenfolge täuschen lassen; vielmehr müssen die typischen Gruppen gefunden und aneinandergereiht werden, und erst dann ist eine Einsicht zu gewinnen in die Entwickelung aus den unendlich vielen Versuchen, durch welche die Kunst zur Kunst wird. Diese früheren Versuche sind gerade auch bei den Griechen zu verfolgen, da ihre ältesten Bauten ebenfalls jener orientalischen Vorgeschichte angehören. Diese Übergänge also zu verfolgen, ist für den künfugen Baukünstler das Wichtigste; man kann nicht oft genug darauf zurückkommen. Natürlich muss diese Einsicht auch an den Universitäten gegeben werden, dort jedoch über den ganzen Weg der Studien hin; an der technischen Hochschule sind davon nur die Resultate, diese aber ganz klar, zu geben. Weiterhin ist vor allem der Ursprung und der große Einfluss der neuen Baugedanken klar zu machen. Woher kommen diese großen Gedanken? Woher z. B. die complicierte Kuppelconstruction seit der Renaissance? Woher z. B. der Schritt vom romanischen zum gothischen Stil, bei dem die Vorbereitungen nur eben in dem neuen Gedanken der Gothik zusammengefasst zu werden brauchten?

Wer in Missachtung all dieser Verschiedenheiten an beiden Hochschulen das Gleiche thun will, reussiert an keiner von beiden oder höchstens an einer.

Noch ganz anders wird die Sache an der dritten Gattung von Hochschulen, an den Kunstakademien. Studierende der Architektur kommen hier weniger in Betracht, vornehmlich vielmehr Studierende der darstellenden Künste. Bei ihnen ist vor allem zu berücksichtigen die wesentlich geringere wissenschaftliche Allgemeinbildung gegenüber der des Architekten, der soviel von Mathematik, Naturwissenschaft, Technik braucht. An unseren Akademien werden die Schüler in so jungen Jahren zugelassen, dass auf gar nichts zu fußen ist; auf der Akademie selber wird erst recht nicht für Allgemeinbildung gesorgt und könnte es auch nicht werden, da schon die Vorbildung so gering ist.

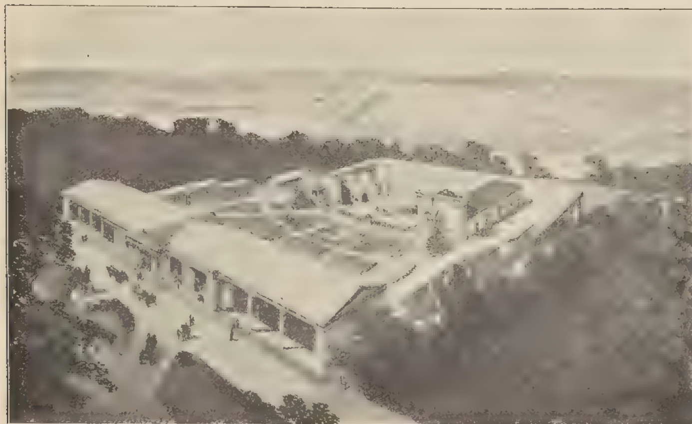


Brunnenentwurf von Anton Blažek.

Zwei große Aufgaben sind hier gestellt. Erstens die Versöhnung mit der älteren Kunst. Gegen diese herrscht beim jungen Künstler eine Antipathie und bedrückt ihn; folglich heißt es, den Zugang zu etwas ihm Homogenen finden. Einzelheiten müssen daimmerhin in den Kauf genommen werden; sonst aber ist es nöthig, das Gefühl zu erwecken, dass der Zögling hier in seiner Welt sei, und nur so ist sein eigener Weg kunstgeschichtlich zu erleuchten. Es gilt die Frage: wie kommen Kunstwerke zustande, wie wirken sie, wie sind sie Spiegel ihrer Zeit? Diese Aufgabe ist ungemein reich; aber immer muss das wissenschaftlich Pedantische grundsätzlich fern gehalten, das Kunstwerk künstlerisch entgegengebracht werden. Eine zweite Antipathie haben die Künstler, auch schon die angehenden, gegen jede wissenschaftliche Beschäftigung, also gegen das, was sie »Kritik« nennen; sie meinen, man könne den Kunstdingen wissenschaftlich gar nicht beikommen. Der Docent der Kunstgeschichte muss sie auch von dieser Antipathie heilen, und zwar dadurch, dass seine Darstellungsweise zeigt, wie tief man ins Kunstwerk auf wissenschaftlichem Wege eindringen kann. Sie bekommen dann Dinge zu sehen, die sie bis dahin nicht gesehen haben. Weiterhin sind Beispiele nöthig, die zeigen, wie geforscht wird — Beispiele mit einleuchtenden Ergebnissen. Es gibt da Phänomene, die unglaublich sein würden, wären sie nicht auch anderswo nachzuweisen. So z. B. dies, dass Ein Künstler so ganz Verschiedenes schaffen konnte. Der ältere Holbein zeigte sich zuerst als der Künstler einer alten Weise und dann als der Maler des schönsten Renaissancegemäldes (des Sebastian-Altares); gerade derartiges aber kommt öfters vor. Bei der Dresdener Madonna nach dem jüngeren Holbein erscheint ein Wandel unserer Anschauungen: erst galt es als Ableitung des ganzen Künstlers von diesem Bild, dann kam die Unechterklärung und damit die Construierung Holbeins aus anderen Werken. Solche Beispiele beweisen, dass die Forschung zu sicheren Ergebnissen gelangen konnte, und machen auf die jungen Künstler einen bedeutenden Eindruck. Der Gedanke also, dass diesen Dingen durch Forschung unbedingt beizukommen ist, muss immer wieder- — und zwar an hervorragenden Beispielen — spielend beigebracht werden. Auch an unseren Ansichtswandlungen über den Apoll vom Belvedere, über den Laokoon u. s. w. ist es außerordentlich instructiv zu sehen, wie da die verschiedenen Elemente der Forschung zusammengewirkt haben; doch auch die Bedeutung des Kunstwerkes selbst ist daraus zu erkennen. Ebenso verhält es sich mit der den neueren Forschungen seit Entdeckung des pergamenischen Altars zu dankenden Rettung der späteren griechischen Kunst; vor uns liegt hier ein künstlerisches Wachsen bis hinein in die ganz realistische, das Seelenpathos vertiefende Spätkunst. — Solche Beispiele vom Wandel der Vorstellung und Wertschätzung sind gerade für die jungen Künstler von besonderem Belang; denn daran sehen sie, dass der momentane Erfolg nicht den Wert der Kunst verbürgt und vielmehr erst allmählich sichergestellt werden kann. Ein glänzendes Beispiel einer Verkennung war das Missverstehen der holländischen Kunst, sogar kurz nach ihrer Blüte; noch in den Dreißiger- und Vierzigerjahren wurde Franz Hals ganz missachtet. Unsere heutige, richtigere Auffassung rechtfertigt sich aber durch unsere fein abgewogenen Urtheile über Auseinanderliegendes, die sich gegenseitig controlieren.



Entwurf vom Architekten Oskar Felgel.



Volksschauspielhaus auf dem Kahlenberg bei Wien. Vom Architekten Adolf Oberländer.

So also müssen die Zöglinge vertraut gemacht und muss ihre Bildung gefördert werden. Allerdings gibt es bei der Architektur mehr Greifbares als bei der Malerei; doch gibt es auch bei dieser manches solche. Ein Beispiel dafür ist die Erhaltung der Bilder in umgekehrtem Verhältnis zu ihrem Alter; die jüngsten haben sich am schlechtesten, die älteren am besten gehalten. Der Lehrer muss auch daran zeigen, wie das Verachten des rein Technischen, z. B. das Kaufen der Farben nach ihrem Eindruck statt des Selbstbereitens; sich rächt. Man denke an die erst von 1873 stammende »Katharina Cornaro« Makarts!

Dies waren die Darlegungen Professor Bruno Meyers als Reminiscenzen aus seinen Erfahrungen, mit dem Ergebnis: Sich klar zu machen über diese Verschiedenheiten ist eben Aufgabe der Hochschulpädagogik.*) H. Schm.

Entwurf zu einem Landhause. (Tafel 67.)

Vom Architekten H. Heger.

Das Landhaus ist, auf einem ansteigenden Terrain stehend, als Wohnhaus für eine reiche, aus sieben bis neun Personen bestehende Familie gedacht. Dort, wo das Terrain abfällt, befindet sich im Souterrain die Küche mit den Nebenräumen. Sowohl von außen, als auch aus der Diele gelangt man in eine im Untergeschoss gelegene, gemüthliche Kneipe, die neben dem Wein- und Bierkeller liegt. Der Fußboden des I. Stockes der nördlichen Hälfte des Landhauses ist um 1·20 *m* höher gelegen, als der der südlichen Hälfte, da in jener die Gesellschaftsräume (im Ebenerd) liegen. Die Lage der Räume und die Gestaltung nach außen ist aus Grundriss und Ansicht ersichtlich.

Stadttheater für Meran.
(Tafel 71 und 72.)

Concurrenzproject von den Architekten Franz Freiherrn v. Krauss und Jos. Tölk.

Zur Anfang des Jahres 1899 wurde von der Curvorstehung der Stadt Meran ein engerer Wettbewerb zur Erlangung von Projecten für den Neubau des Stadttheaters ausgeschrieben. Außer den Verfassern des vorliegenden Projectes nahmen an demselben theil die Architekten Martin Dülfer, Josef Rank, Beide in München, sowie August Fessler und Alexander Graf aus Wien.

Nach dem eingehend ausgearbeiteten Programme sollte das Theater auf einem verhältnismäßig äußerst beschränkten Platze, der »Ruffinanlage«, erbaut werden und einen Fassungsraum von 450—500 Personen erhalten. Doch war es als wünschenswert bezeichnet, eine spätere Vermehrung der Plätze möglich zu machen. Das Auditorium sollte im Parterre ein Parket mit möglichst bequemen Sitzen, zwei Prosceniumslogen und ein Stehparterre, im I. Rang nur Logen enthalten; im II. Range sollten die vorderen Reihen dem besseren Publicum reserviert werden und deshalb einen eigenen, von den übrigen Reihen getrennten Ausgang und ebensolche Garderoben enthalten. Ein geräumiges Vestibule mit gedeckter Unterfahrt, sowie eine Zufahrt für Rollwagen direct ins Parket, ferner im I. Stock ein Foyer mit Buffet, welches auch bequem für die Besucher des Parkets und der vorderen Reihen im II. Range erreichbar sein sollte, bequeme Garderoben, Herren- und Damentoiletten, breite Corridore und ein Orchester für 30 Musiker, das auch vergrößerungsfähig angelegt werden sollte, bildeten die wesentlichsten Forderungen des Programmes für den Zuschauerraum.

Die Bühne sollte eine Größe von circa 18 *m* zu 8 *m*, die Hinterbühne 5 *m* Tiefe erhalten; die Prosceniumsöffnung war mit mindestens 9 *m* Breite verlangt; auch bezüglich der Nebenräume enthielt das Programm genaue Angaben. Ein besonderes Gewicht wurde darauf gelegt, dass von allen Sitzen gut gesehen und gehört werde, dass das Theater in allen seinen Theilen (gewisse Souterrainlocalitäten ausgenommen) genügend vom Tageslicht erhellt werde, dass Heizungs- und Ventilationsanlagen vorzügliche sein müssen.

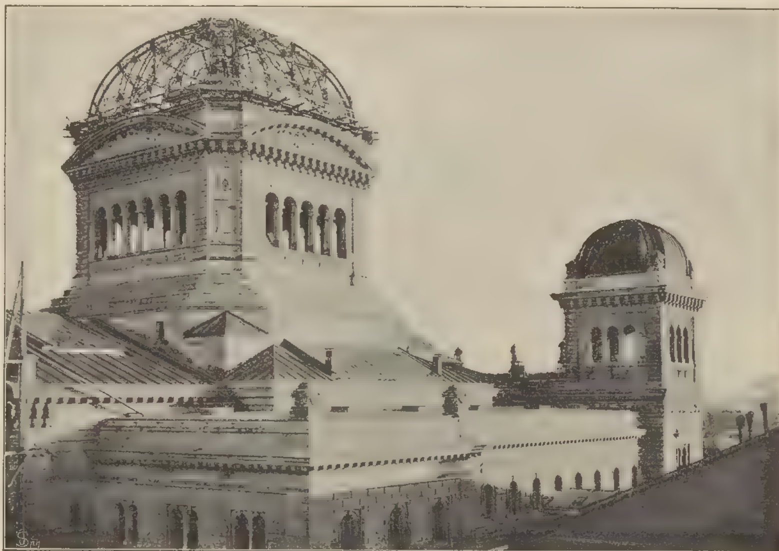
Da das Theater auch zu Festlichkeiten benützt werden sollte, war auch die Angabe geeigneter Vorkehrungen verlangt, wodurch die Fußböden der Bühne und des Zuschauerraumes in ein Niveau gebracht werden könnten. Ausstattung und Façade sollten einfach und ohne Prunk, aber gediegen sein. Für die Constructionen im Innern sollten die für Theater bestehenden Vorschriften beobachtet werden und auf solideste Bauweise in allen Theilen Bedacht genommen werden.

Die Kosten des Theaters inclusive Bühneneinrichtung und aller Installationen, jedoch exclusive Bühnendecorationen, durften die Summe von 140.000 fl. nicht überschreiten.

Zur Beurtheilung der Kosten war ein Überschlag nach dem umbauten Raume in drei Zonen [*a)* von Souterrainsohle bis zum Vestibulefußboden, *b)* vom Vestibulefußboden bis zu den obersten Decken, *c)* von den obersten Decken bis zu den umschließenden Dachflächen] zu verfassen.

Im vorliegenden Projecte erscheint nun allen Forderungen dieses Programmes in jeder Weise Rechnung getragen. Das Auditorium bietet Raum für 490 Personen. Im II. Range ist die Möglichkeit einer Vermehrung um 200 Plätze gegeben. Die gewünschten Verbindungen zwischen den Rängen, sowie die getrennten Zugänge im II. Range, reichlich Garderoben, Gänge und Terrassen sind vorhanden. Ebenso erscheint die Bühne mit allen verlangten Nebenräumen von den gewünschten Dimensionen projectiert, wobei aber nicht ein Cubikmeter mehr umgebaut wurde, als unbedingt nöthig war. Trotzdem ergab die Kostenberechnung, unter Annahme von sehr geringen Einheitspreisen, eine Summe von 144.022 fl., woraus die Schwierigkeit, trotz Einhaltung aller Forderungen in den gegebenen Rahmen zu verbleiben, ersehen werden kann.

Die Beurtheilung der Projecte erfolgte von der Curcommission, die als Sachverständigen den Architekten Theod. Fischer aus München zugezogen hatte, und wurde hierbei das vorliegende Project, sowie das Dülfers als die gelungensten bezeichnet. Schließlich wurde letzteres Project, trotz des heftigen Widerspruches, den es bei einem großen Theile des Publicums fand (die Meraner Zeitungen vom April und Mai 1899 enthalten hierüber manchen geharnischten Artikel) und trotz eines bedeutend größeren Kostenaufwandes zur Ausführung bestimmt; allerdings erst, nachdem sich der Verfasser zu einer eingehenden Umarbeitung seines Projectes bereit erklärt hatte, durch die dasselbe erst den Programmforderungen näher gebracht werden sollte. Unsere Leser werden Gelegenheit haben, auch dieses Project kennen zu lernen.

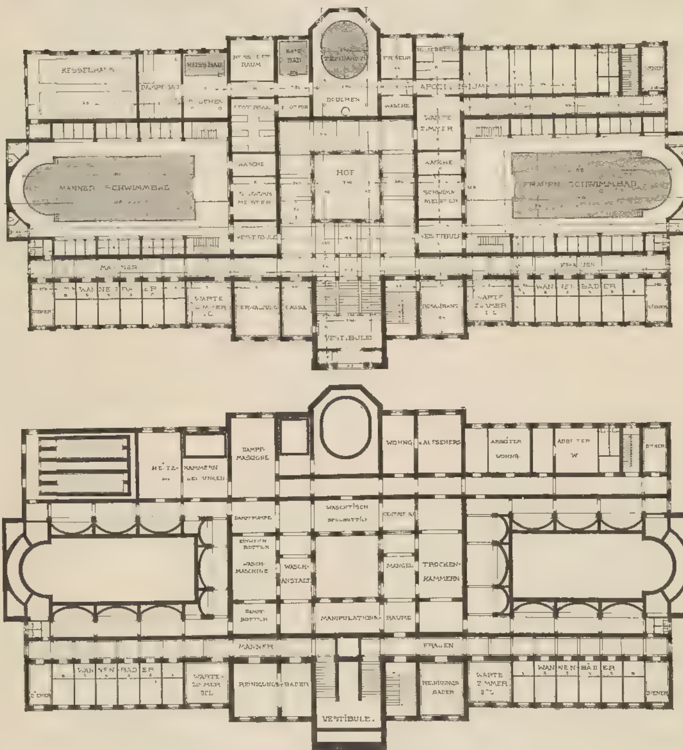


Vom Parlamentshaus zu Bern. Vom Architekten Professor Hans Auer.

*) Über die diesem Vortrag folgende Discussion ist referiert in einem Artikel: »Aus der hochschulpädagogischen Bewegung«, der demnächst im »Pädagogischen Archiv« (Leipzig, herausgegeben von Prof. E. Dahn in Braunschweig) erscheinen wird.



Entwurf für ein städtisches Bad. Vom Architekten Franz Lukesch.



Grundrisse des städtischen Bades. Vom Architekten Franz Lukesch.

Wohnhaus im IV. Bezirk, Schleifmühlgasse 1. (Tafel 69.)

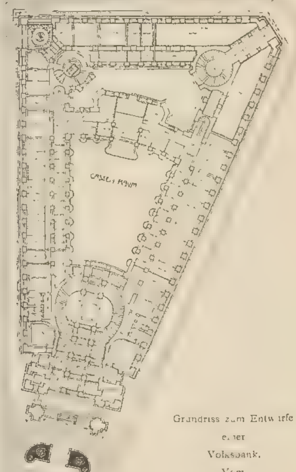
Vom Architekten Heinrich Wolf.

Dieser Neubau wurde im Jahre 1899 nach Grundrissen und unter Leitung des Architekten und Stadtbaumeisters F. X. Neumann ausgeführt, während die gesammte künstlerische Ausbildung des Äußeren und Inneren dem Architekten Heinrich Wolf übertragen war.

Die Façade sollte erst nach dem gleichfalls mitgetheilten Entwurf im Stile einer malerischen deutschen Renaissance ausgeführt werden. Da aber infolge Differenzen wegen der Grundabtretung die Erker, welche gerade dieser Façade das charakteristische Gepräge geben, nicht genehmigt wurden, so gelangte ein in strengem Barockstil gehaltener Façadenentwurf zur Ausführung.

Die Bildhauerarbeiten, welche besonders im figuralen Theile trefflich gelungen sind, stammen aus dem Atelier des Bildhauers Schröfl.

Das Haus ist mit allem modernen Comfort, wie Aufzug, elektrische Beleuchtung, Haustelephon etc. eingerichtet, und wurde besonders auf eine elegante, geschmackvolle Ausstattung der Wohnräume großes Gewicht gelegt.



Grundriss zum Entwurfe einer Volksbank. Vom Architekten Oskar Felgel

Das Bootshaus des Dresdener Rudervereines in Blasewitz. (Tafel 70.)

Der ebenso durch eine praktische Grundrisslösung, wie die seinem Zwecke gut entsprechende Außenerscheinung und Durchbildung ausgezeichnete Bau wurde durch die Dresdener Architekten Richard Schleinitz und Ernst Noack errichtet. Das Erdgeschoss bildet eine große Halle, die zur Aufbewahrung der 56 Touren- und Rennboote dient. Im Hauptgeschoss liegt in der Mitte der in der Form einer Diele mit umlaufenden Galerien ausgebildete Gesellschaftssaal, der mit dem in der Achse anschließenden Spielzimmer, das von ihm nur durch Rolläden abgetrennt ist, zu einem großen Raum vereinigt werden kann. An das Spielzimmer schließt sich nach vorne hin, als dritter Gesellschaftsraum, ein Damenzimmer, das zugleich dem Vorstand als Sitzungszimmer dient. Rechts neben der Diele ist der mit der Bootshalle durch eine Treppe verbundene Umkleide- und Ablegesaal und daneben der Wasch- und Doucheraum. Im landseitigen Querbau liegt einerseits die Dienstwohnung des Hausmeisters, anderseits die Küche mit ihren Nebenräumen. Das Obergeschoss, in das die Diele hineinreicht, enthält außer dem Übungs-(Trainings-)Saale einige an Vereinsmitglieder vermietete Wohnzimmer. Das Äußere zeigt weiß geputzte Wandflächen mit Fensterumrahmungen aus Postaer Sandstein, im oberen Theile Fachwerk mit einigen Holzverzierungen in nordischen Formen.

Die Baukosten, einschließlich Einfriedigung und Gartenanlagen, betrugen 68.000 Mark, d. i. 144 Mark für einen Quadratmeter oder 13 Mark für einen Cubikmeter.



Restauration in Reichenberg. Vom Architekten Gustav Knell. (Zu Tafel 77.)

DIE ARCHITEKTUR DER PARISER WELTAUSSTELLUNG.

Ueber die Bauten der diesjährigen Weltausstellung sind von den Fachleuten sehr strenge Urtheile gefällt worden. Man hat aus den recht billigen und confusen Formen der Industriegebäude, aus der Stilmischung der Kunstpaläste auf einen Niedergang der schöpferischen Kraft bei den Franzosen schließen zu müssen geglaubt. Ich meinerseits möchte mich einer so leichtfertigen Handhabung der Entwickelungs- und Verfallsgesetze nicht schuldig machen. Eine Nation, die im Jahre 1889 noch durch kühne Neuerungen in moderner Constructionsweise Aufsehen erregt hat, wird elf Jahre nachher noch productiv sein können. Und man kann höchstens bedauern, dass diese Ausstellung mit all ihrer enormen Geldfluctuation und ihrem Kräfteconsum keinem einzigen Baugenie Gelegenheit geboten hat, sich hervorzuthun. In Deutschland und Oesterreich war man in dem letzten Jahrzehnt gewöhnt, gerade in Ausstellungsgebäuden eine Meisterprobe zu erblicken. Hoffacker, Schmitz, Möhring, Fabiani u. a. konnten sich bei solchen Gelegenheiten zum erstenmal auffallend machen. Doch ist daraus kein Gesetz abzuleiten.

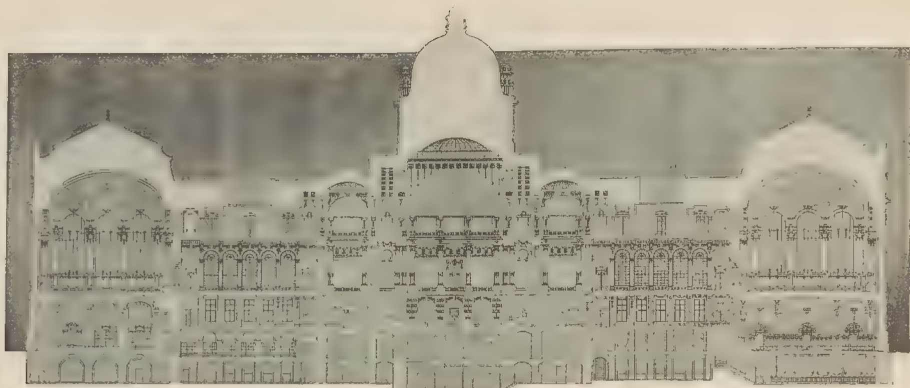


Restauration in Reichenberg. Vom Architekten Gustav Knell (Zu Tafel 77.)

Durch Zufall habe ich die Pariser Weltausstellung zum erstenmal an einem Illuminationsabend betreten. Für die Veranstaltung solcher Festeffecte haben die Pariser ja ein besonderes Geschick, ein Talent, das ihnen seitens der Besuchermassen mehr Beifall und Einnahmen bringt, als es die edelste oder fortschrittlichste Architektur vermöchte. Und vielleicht hat man den Schlüssel für manche Tages-Geschmacklosigkeit gefunden, wenn man annimmt, dass das meiste in der Ausstellung nur für den Abend, als Folie und Gerüst für Illuminationszwecke errichtet wurde.

Aus diesem Gesichtspunkte gewinnen wenigstens zwei Gebäude an Wert: das Elektricitätspalais mit dem Chateau d'eau und das Hauptportal. Das erstere bietet einen raffinierten Zickzackrahmen für die Grotte, aus der die bunt beleuchteten Cascaden herabstürzen, zugleich eine Bekrönung des feenhaften Complexes von Wasserkünsten. (Es ist in Hennebiques Bauweise, die unserem Moniersystem entspricht, aufgeführt.) Das Portal an der Place de la Concorde ist mit bunten Gläsern in guter Zusammenstellung incrustiert; die hochragende Kuppel und die sie flankierenden schlanken Minarets schimmern in ihrem sanften Saphirblau und Topasgelb weithin durch die Nacht. Der über dreieckigem Grundriss errichtete Bau (Architekt Binet) öffnet gegen den Concordienplatz einen 20 *m* weiten Bogen, durch den die Besucher in die überwölbte Eingangshalle eintreten. Selbst an den heißesten Tagen war hier stets ein kühlendes Lüftchen zu erhaschen, und in den Seitennischen findet man Raum zu flüchtiger Besprechung der Tagespläne. Von hier aus führen unter zwei gleichen Bögen je 16 in leichter Holzarchitektur strahlenförmig angeordnete Queues an den Schalterhäuschen vorbei in die Ausstellung. Die Architektur dieses Portales, das durch ein kräftiges Eisengerippe gestützt ist, kann also durch seinen praktischen Zweck und durch seinen Schmuckwert entschuldigt werden. Die verschiedenen in den Nischen und auf der Kuppel postierten Plastiken hingegen, bald ultramodern, bald pseudobyzantinisch, sind einfach greulich. Nur der »Fries der Arbeit« zeigt eine sorgfältige Durchbildung.

Von den übrigen ephemeren Ausstellungsbauten verlohnen die meisten kaum eine Besprechung. Man könnte an ihnen — wie an jenen Mustergäulen der thierärztlichen Schulen — bloß alle Krankheiten der Stuckwirtschaft aufzeigen. Aus dieser Menge ragen nur die anmuthigen, mit grünem Holzlaubenwerk umrankten Glashallen der Gartenbau-Ausstellung hervor, dann einige Baulichkeiten der Nationenstraße, vor allem die der nordischen Völker, und einige private Pavillons, so der der »Peninsular and oriental Company« (vergleiche die Abbildungen und den Aufsatz im Augusthefte von »The Studio«), der Loie Fuller und das Restaurant »Pavillon bleue«. Der kleine Bau in der rue de Paris, in dem die berühmte Serpentintänzerin ihre Vorstellungen gibt, ist meines Wissens noch in keiner Kritik gewürdigt worden. Im Gegensatz zu all der unmotivierten und geschmacklosen Stuckverschwendung in der Ausstellung zeigen die breiten Façadeflächen dieses Pavillons zu beiden Seiten des Einganges ein geschickt modelliertes Serpentinfaltenrelief, das an den Rändern so zart in verschiedenen Farben getönt ist, dass vor den Augen die Täuschung eines changierenden Farbenspieles erzeugt wird. Die anderen genannten Bauten sind oft abgebildet worden und auch ohne Schilderung leicht zu übersehen und zu verstehen.



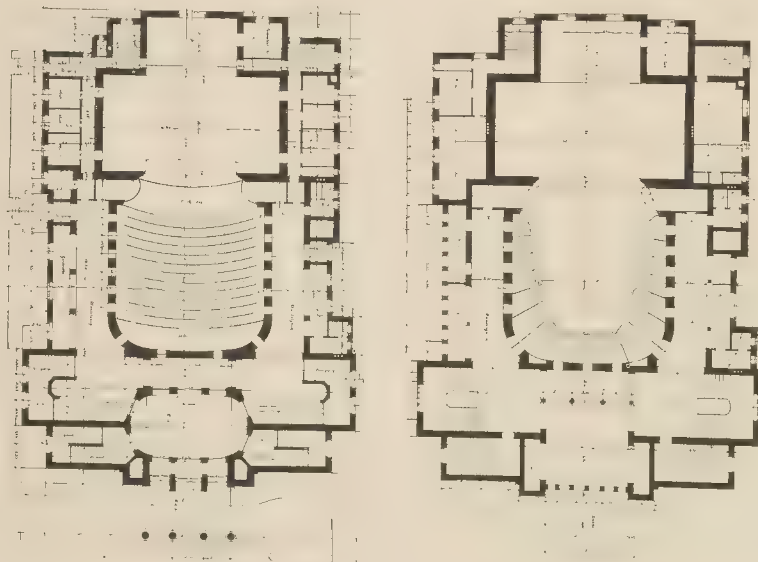
Concurrenzentwurf einer Börse für Budapest, Längenschnitt. Vom Architekten Oskar Marmorek. (Zu Tafel 78.)

Zu einer eingehenden Würdigung verpflichten uns jene für die Dauer errichteten Bauten, welche, an die herrlichen Champs Elysées angeschlossen, einen neuen Straßenzug über die Seine nach dem Invalidendom zu bilden: die beiden Kunstpaläste und die neue Brücke, der Pont Alexandre III. Diese Gebäude weisen ganz hervorragende Schönheiten auf, ohne im ganzen zu befriedigen. Die Architekten haben sich auf zwei Stühle setzen wollen und sind — wenn auch nicht zwischen durchgefallen — so doch zu einem recht zwiespältigen Resultat gekommen. Sie wollten und konnten die modernen Errungenschaften nicht umgehen (die Construction der Alexanderbrücke und der großen Kunsthalle sind sogar glänzende technische Leistungen), sie wollten aber auch ihre Beherrschung vergangener Stilepochen zeigen, oder glaubten, am Ende des Jahrhunderts vor den Schönheitsidealen der französischen Vergangenheit noch ein Compliment machen zu müssen. Auch dies ist ihnen gelungen, und die beiden Façaden der Kunstpaläste, der rückwärtige Saal des größeren und der Arkadenhof des kleineren Baues sind ganz köstliche Proben des Louis XVI.-Stiles. Aber zwischen diesen Schönheiten klaffen Lücken, über die man nicht hinwegkommt. Stellt man sich gegenüber dem großen Kunstpalais auf und überfliegt mit einem Blick die Façade, dann fällt Einem sofort über den prunkvollen Säulenstellungen und der monumentalen Vorhalle das ärmliche Glasdach auf, das gerade über dem stolzen Mittelbau einen nüchternen, kahlen Eisenbogen mit einer schäbigen Blechcartouche ausspannt. — Die Schilderung der Façade kann ich mir, einem Fachpublicum gegenüber, das aus der Abbildung leicht sich den Eindruck bildet, ersparen. Sie wirkt in ihren edlen Proportionen, mit dem reichen Sculpturenschmuck, dem von Pylonen eingefassten Portalbau sehr vornehm und imposant. Vergleicht man sie mit älteren Pariser Bauwerken, so stört das gewollt Großartige.

Hinter dieser Steinfaçade, einem Werke des Architekten Deglane, steckt die riesige, von Louvet erbaute Glashalle des Sculpturensaales. Sie besteht eigentlich aus zwei rechtwinkelig aneinanderstoßenden Hallenconstructionen, einem Querraum in Form eines Rechteckes und einer kleineren in der Achse des Haupteinganges über der monumentalen Freitreppe sich wölbenden Halle; der Kreuzpunkt, in dem die beiden Schiffe sich schneiden, bildet eine Kuppel, ein Eisengespärre von bewundernswerter Kühnheit. Die aus den Fußpunkten der Kuppel aufsteigenden Träger zeigen eine Eleganz der Linie, die man besser unverziert gelassen hätte. Dagegen finde ich die Art, wie die eisernen Säulen über der großen Freitreppe mit pflanzenähnlichem Geranke aus Eisenblech ausgeschmückt wurden, sehr interessant. Und eine Schöpfung von einschmeichelndem Reiz ist die vom Architekten Thomas durchgeführte Rundhalle gegen die Avenue d'Antin. Die räumliche Wirkung und die architektonische Durchbildung sind vorzüglich, und der durchwegs gute Sculpturenschmuck ist mit so viel künstlerischem Takt vertheilt und angeschmiegt, dass man zu diesen Gestalten alten Stiles neue Liebe fassen könnte.

Das kleine Kunstpalais, das die andere Seite der Avenue Nicolas II. bildet, wird allgemein als der gelungenste Bau des Jahres bezeichnet. Es hat vor Allem den Vorzug, das einheitliche Werk eines einzigen Architekten zu sein, der sich von Anfang an über seinen Plan klar war. Girault hatte mit der Schwierigkeit der beiden sich in spitzem Winkel schneidenden Straßenlinien zu kämpfen. Er hat diesen Nachtheil für die Monumentalität des Gebäudes sehr geschickt zu verbergen gewusst, indem er einen halbkreisförmigen Gartenhof anlegte, mit Arcaden umgab und um diese Anlage, die er zu einem poesievollen Idyll ausbildete, die Ausstellungshallen gruppierte. Der Hof ist mit seinen Gartengewächsen an den Rändern dreier mit buntem Mosaik eingefasster stiller Teiche, auf deren Spiegel Seerosen schlafen, mit dem zierlichen Porticus, dem ich nur eine geschmackvollere Bekrönung gewünscht hätte, zu einem Lieblingsort der Pariser geworden. Die Hallen selbst sind durchwegs von vornehmer Weiträumigkeit, breite, hohe Fenster öffnen sich in die gartenartige Umgebung: ein würdiger Rahmen für die seltenen Kunstschätze aus längstvergangener Zeit, die aus dem Privatbesitz berühmter Sammler hier vereinigt wurden. Auch die Façade verdient — bis auf einige wohlfeile Effecte — volles Lob. In der weißen Farbe des Kalksteines leuchten die jonischen Säulenreihen, der kuppelüberragte Mittelbau und die pavillonartigen Eckbauten weithin. Die einladende Form des Hauptportales in drei übereinander aufsteigenden Bogenlinien gefällt sehr, doch ist die Verstärkung dieses Motivs durch die Fortführung des Gesimses zu einer die Eingangspforte umschließenden Tympanonarchitektur kein edles Motiv und auch kein glückliches; es erdrückt die Kuppel und erscheint gehäuft.

Was endlich den Pont Alexandre III. anbelangt, so gehört die Construction wohl zu den elegantesten technischen Leistungen der letzten Jahre. Fünfzehn in gleichen Abständen angeordnete Stahlgussbogen bilden das Tragwerk der in einem einzigen Bogen von über 100 *m* Spannweite den Fluss übersetzenden Brücke. In der Ausstellung selbst sind (in dem Pavillon der Stadt Paris) die Modelle dieses Bauwerkes zu finden, die auch Ansichten während der



Das neue Theater in Meran. Vom Architekten Martin Dülfer. (Zu Tafel 74.)



Haus in Königgrätz. Von den Architekten Rudolf Němec, B. Bendelmayer und Baumeister V. Weinhengst. (Zu Tafel 76.)

Herstellung bieten. Dieses Werk der Ingenieure Résal und Alby ist dann von zwei Architekten, Cassien-Bernard und Cousin, in nicht sehr entsprechender Weise ausstaffiert worden. Vieles kommt wohl auf Rechnung der Übereilung und dürfte noch ausgewechselt werden. — So findet sich in der Unmasse des Geleisteten, das doch in seiner Gesammtheit einen großen Zug aufweist und das Vorhandensein zahlreicher Arbeitskräfte documentiert, manche Einzelheit, die auch dem Fachmann zum Gegenstand ernsten Studiums werden mag. Und selbst die tausende von exotischen Eindrücken, die man besonders von den Bauwerken des Ostens und Nordens erhält, werden, streng gesichtet, [eine Fundgrube für formelle Anregungen ergeben. Der Geist wird mehr in die Breite geführt, als in die Tiefe; diese aber wird man nicht in einer Weltausstellung suchen.

Dr. Ludwig Abels.

Haus in Königgrätz. (Tafel 76.)

Von den Architekten Rudolf Němec, B. Bendelmayer und Baumeister V. Weinhengst.

Seit acht Jahren entwickelt sich die entfestigte Stadt Königgrätz im raschen Tempo zu einer modernen Stadt. Es entstanden an der Elbe Quais, welche durch eine Reihe moderner Bauten geschmückt sind. Die Architekten Bendlmayer und Němec aus der Schule des Prof. Ohmann projectierten für den Baumeister Victor Weinhengst einen zweistöckigen Bau mit Hochparterre in Renaissance. In der Mitte des Baues ist geschickt die Figur der Kaiserin Elisabeth, modelliert und in Stein gearbeitet vom Prager Bildhauer Pickhardt.

Installation F. Goldscheider. Weltausstellung in Paris. (Tafel 80.)

Vom Architekten A. Neukomm.

In den österreichischen Gruppen XII—XV macht sich eine mit den verschiedensten Kunsterzeugnissen in Marmor, Bronze, Keramik ausgestattete Installation bemerkbar. Theils unter den äußeren Arkaden, theils im Innern des Ausstellungspalastes gelegen, ist dieses Interieur, sowie der gesammte übrige Theil dieser österreichischen Abtheilung in dunkelgrün behandeltem Holze ausgeführt, in Verbindung mit Brandmalerei und reichlicher Vergoldung, während wir in den Gittern und sonstigen eisernen Bestandtheilen sorgfältige Schmiedearbeit erblicken.

Grabstätte für Meran. (Tafel 79.)

Vom Architekten G. Rossmann und Bildhauer J. Moser, Paris.

Ein Denkstein, darauf die Namen der Verblichenen, mit davorsitzender weiblicher Figur in trauernder Haltung, zwei seitliche Lehnen, welche den sitzartigen, mit Rosenfries gezierten Ausbau abschließen, gekrönt von bronzenen Blumenbehältern, davor ein dichtes Epheubeet, welches den weißen Marmor des Grabmales umschließt.

Stadttheater in Meran. (Tafel 74.)

Entworfen vom Architekten M. Dülfer, München.

Dasselbe ist im vorigen Jahre unter der bewährten Leitung des obengenannten, bekannten Münchener Künstlers begonnen worden, und werden die Arbeiten durch Herrn Baumeister Delugan in Meran ausgeführt. Nach Beendigung des eben im Gange befindlichen decorativen Ausbaues wird der mächtige Bau voraussichtlich in kommender Wintersaison, unter der Direction des Herrn Dr. Stainer in Meran, seiner Bestimmung als Curtheater zugeführt werden.

Das Äußere, in einfachen, strengen Formen gehalten, zeigt nur an der Vorderfaçade reicheren, überaus originell erfundenen Schmuck, und passen sich die großen, vornehm wirkenden Hauptcontouren des Ganzen der gewaltigen, umgebenden Landschaft stimmungsvoll an.

Das Innere ist in drei Hauptgeschosse eingetheilt und jedes derselben, Parterre, I. Rang und II. Rang, für sich mit den erforderlichen Nebenräumen und Zugängen versehen. Das Parterre enthält außerdem einen besonderen Zugang für im Rollwagen anlangende Besucher.

Forsthaus Hohenschwangau (Oberbaiern). (Tafel 75.)

Umgebaut vom Architekten E. Drollinger (München).

Aus dem ehemaligen alten Forsthause, einem unansehnlichen, nüchternen Dienstgebäude, ließ der Verfasser im Auftrage der Administration des Vermögens Seiner Majestät des Königs Otto von Baiern eines jener so vornehm und zugleich echt wirkenden Landhäuser entstehen, wie sie leider nur zu selten zu sehen sind.

Die Façaden, in ungemein treffender Art mit den Emblemen der Jagd geschmückt, sind sammt der zierlichen, recht nothwendigen Vorhalle in verschiedenen Putzarten erstellt, und kommt das Holz nur in dem breiten Balkon des I. Stockes an der Seitenfaçade zur Geltung.

Entgegen seiner früheren Bestimmung dient dasselbe jetzt als Dependance des Hotels »zur Liesl« in Hohenschwangau und enthält dementsprechend nur Fremdenzimmer.

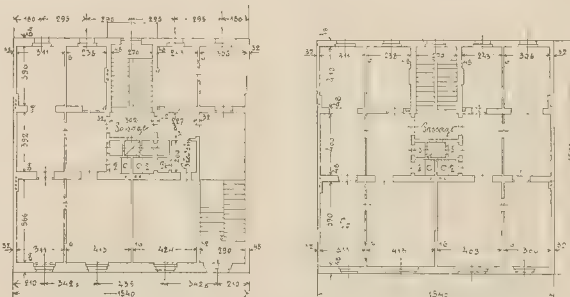
Concurrenzentwurf für die neue Börse in Budapest. (Tafel 78.)

Vom Architekten Oskar Marmorek

In Budapest ist die Kasernenfrage, d. h. die Frage der Demolierung der im Inneren der Stadt befindlichen Kasernen, viel rascher gelöst worden als in Wien. An Stelle des sogenannten Neugebäudes, welches einen Riesencomplex im Verkehrs- und Geschäftscentrum von Budapest einnahm, ist ein neuer Stadttheil entstanden, auf welchem schon bei der Parcellierung eine Baustelle für eine neue Börse reserviert wurde. Das neue Börsengebäude soll sowohl die Waren-, wie die Geldbörse aufnehmen. Zur Erlangung der Baupläne wurde eine öffentliche Concurrenz ausgeschrieben, welcher auch das vorliegende Project seine Entstehung verdankt. Der Projectant disponierte die beiden Börsensäle, welche für je 1200 Personen Fassungsraum haben sollen, an den zwei Flanken des Bauplatzes, während die Mitte eine für beide Börsen gemeinsame Halle einnimmt, die durch Oberlicht beleuchtet wird. Der gemeinsame Haupteingang zur Börse ist in der Mitte des Gebäudes angebracht. Von der Centralhalle führen zwei mächtige, gerade Treppen zu den Vorhallen, von welchen man direct in die Börsensäle gelangt. Diese Vorhalle wird von vier großen Höfen aus beleuchtet. Die Verbindung zu beiden Börsesälen stellen an der Hauptfront Lese-, Schreib- und Buffetsaal, sowie ein verlangter kleiner Abend-Börsensaal her; an der Rückfront liegen die Abrechnungskanzleien, sowie die Telephonzellen. Die Erdgeschossräumlichkeiten unter den Börsen sind zum Theil dem Giro- und Cassenverein reserviert, während die übrigen Räumlichkeiten für Restaurations- und Kaffeehauszwecke, sowie Post- und Telegraphenamt eingerichtet sind, und noch außerdem wurden vermietbare Bureauräumlichkeiten projectiert. Der Eingang zu den im II. Stock befindlichen Kanzleien der Börse, und des Börse-Schiedsgerichtes ist von der rückwärtigen Front aus geplant.

Die Jury fand, dass die Anlage der Börsensäle im I. Stock zuviel Neben-, respective Stiegenräume fordert, und schied daher das Project von der Prämiierung aus, bestimmte es jedoch zum Ankauf.

Ueber diese Concurrenz war schon vor Entscheidung derselben in verschiedenen Budapester Tageszeitungen eine lebhafte Polemik geführt worden.

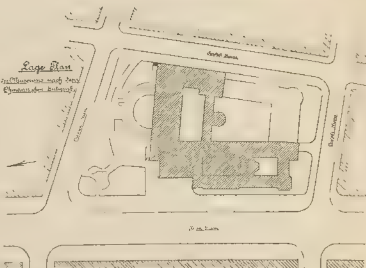


Haus in Königgrätz. Von den Architekten Rudolf Němec, B. Bendelmayer und Baumeister V. Weinhengst. (Zu Tafel 76.)

Der Bau des Magdeburger Stadtmuseums. (Tafel 73.)

Vom Architekten Prof. Friedrich Ohmann.

Bei dem im Herbste 1898 entschiedenen Preisausschreiben der Stadt Magdeburg zur Erlangung von Entwürfen für den Neubau eines städtischen Museums für die Kunst- und Kunstgewerbesammlungen hatten unter 79 eingelangten Projecten 5 Preise erhalten. Mit dem ersten Preise war der Entwurf »Kiek in die Koeken« der Straßburger Architekten Kuder & Müller bedacht worden, der sich aber bald als freie Nachahmung des Ohmann'schen Museumsbaues in Reichenberg herausstellte. Der Magistrat übertrug daraufhin dem genannten Architekten die Ausführung des Baues. — Die Aufgabe war dadurch erschwert, dass der Bau erweiterungsfähig gewünscht wurde, und zwar derart, dass er jederzeit einen sowohl äußerlich befriedigenden Eindruck, als auch im Inneren einen zweckmäßigen Abschluss der zusammengehörigen Sammlungen aufzuweisen hätte. Als Bauplatz ist ein unregelmäßig gestalteter, viereckiger Block zwischen Kaiser- und Heydeckstraße einerseits, Oranien- und Anhaltstraße anderseits bestimmt. Der Haupteingang, sowie die Hauptansicht war an die Kaiserstraße zu verlegen.



Situation des Stadtmuseums in Magdeburg. Vom Architekten Prof. Fr. Ohmann (Zu Tafel 73.)

Der Entwurf, den Prof. Ohmann, gegenwärtig Leiter des Hofburgbaues in Wien, nach eingehendem Studium der örtlichen Verhältnisse aufstellte, trägt nicht nur den Anforderungen des Lageplanes und der Erweiterungsfähigkeit Rechnung, sondern stimmt den Neubau auch künstlerisch zur Umgebung. Er lässt an der Nordseite (Oranienstraße) einen größeren freien Raum, welcher bezweckt, das Museum von hier aus besser zur Geltung zu bringen. Während die eine Front an der Kaiserstraße die Bestimmung des Hauses für kunstgewerbliche Sammlungen in ihrer stilistischen Mannigfaltigkeit berücksichtigt, betont die Nordseite mit ihren großen, loggienartig aneinandergereihten Fensteröffnungen den Charakter des Kunstmuseums. Es ist hier ein ähnliches Princip der malerischen Disposition festgehalten, wie es Gabriel Seidl in seinem bairischen Nationalmuseum zu München, mit Aufgabe aller akademischen Regelmäßigkeit von Grundriss und Façade, durchgeführt hat, um für die Räume der verschiedenen Stilepochen ihren charakteristischen Ausbau zu ermöglichen.

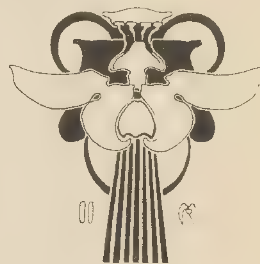
Künstlerisch ist eine Übereinstimmung mit den Formen des Domes, der mit seinen mächtigen Thürmen das Bild auf der Ostseite abschließt, und dem malerischen Thurmpaar der ehrwürdigen Sebastianskirche gesucht. Der Haupteingang an der Ecke der Oranienstraße ist durch einen die ganze complicierte Baugruppe beherrschenden mächtigen Stadtthurm betont, welcher den hohen Gebäuden der Umgebung ein kräftiges Gegengewicht giebt und etwa an die mittelalterlichen Befestigungsthürme Magdeburgs gemahnen soll. In einem Hofe wird ein Stück des Kreuzganges vom Dom oder Kloster Unserer lieben Frauen vorgeführt werden. Einem alten, interessanten Fachwerkhaus aus der Kreuzgangstraße ist ein Theil des Hofes und der Façade nachgebildet und so ein wichtiges Stück Culturgeschichte neubelebt.

Die Anordnung der Innenräume ist aus den Grundrissen ersichtlich. Man gelangt durch den Haupteingang in einen Vorraum, von da in die Halle für Magdeburgische Alterthümer mit Chor und Krypta. Die zur Aufnahme der kunstgewerblichen Sammlungen bestimmten Räume umziehen diese Halle, nach Stilperioden geordnet. — Die Bausumme ist auf 800.000 Mark geschätzt.

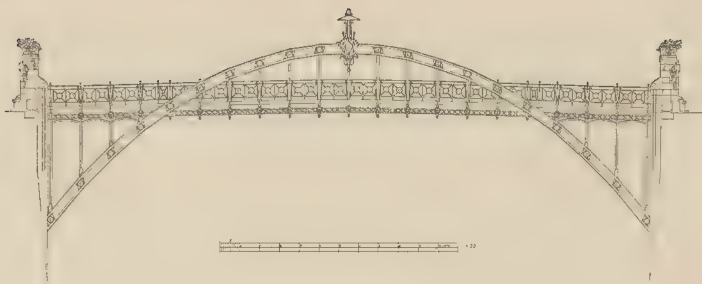




Stadtmuseum in Magdeburg. Vom Architekten Professor Fr. Ohmann. (Zu Tafel 73.)







Der neue Zollamtssteg in Wien. Von den Architekten k. k. Professor Fr. Ohmann und Jos. Hackhofer.

Die architektonische Ausgestaltung der Wienfluss-Regulierung. (Tafel 81—84.)

Von k. k. Professor Friedrich Ohmann und Architekt Josef Hackhofer.

Unter den großen Veränderungen, die Wien in den letzten Jahren erhalten hat, ist die Wienfluss-Regulierung eine der bedeutendsten.

Es entspricht unserem Zeitgeiste, dass ein großes technisches Werk auch in künstlerische Formen gebracht wird, dass die bedeutenden Brücken, das obere und untere Ende der Einwölbung eine würdige Ausgestaltung erhalten. Dies haben schon in der Generalregulierungs-Concurrenz sämmtliche Projectanten zum Ausdrucke gebracht. Insbesondere war in dem Projecte der Brüder Mayreder eine monumentale Ausgestaltung des unteren Einwölbungsendes mit beiderseitigen Terrassenanlagen ins Auge gefasst.

Bei Beginn der ingenieur-technischen Arbeiten wurde Architekt Rudolf Krieghammer mit dem architektonischen Theil der Wienfluss-Regulierung betraut.

Leider wurde er im Jahre 1898 dieser Arbeit durch den Tod entrissen.

Bei dem damals noch wenig vorgeschrittenen Stande der technischen Arbeiten konnte sich seine Thätigkeit nur auf principielle Projectsverfassung beschränken. Krieghammers Project war in der Jubiläums-Ausstellung 1898 im Pavillon der Stadt Wien ausgestellt, und ist auch im Supplement Nr. 3 des »Architekten 1899« publiciert.

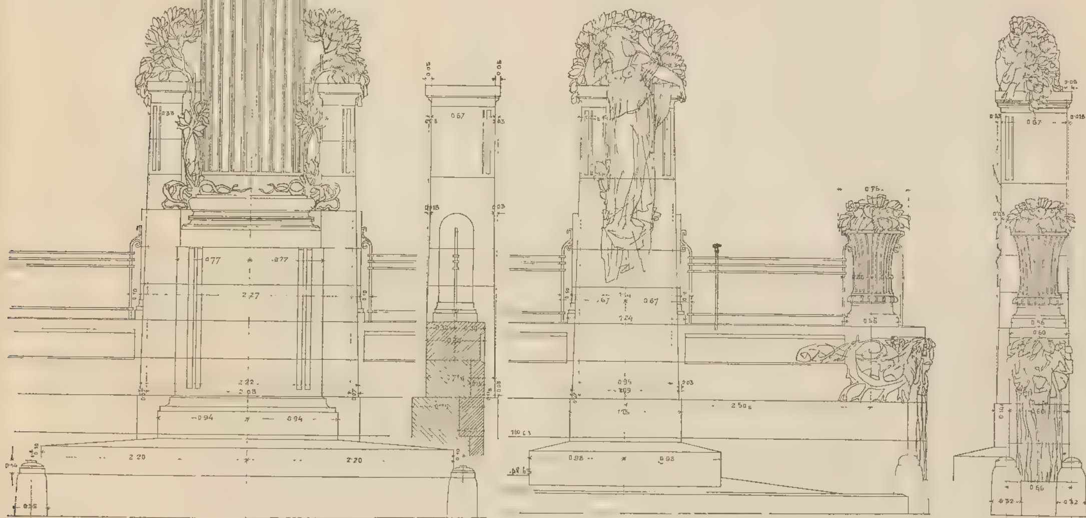
Nach Krieghammer wurde Professor Friedrich Ohmann aus Prag berufen. Im Jahre 1899 vereinigte sich Professor Ohmann, der einstweilen zum künstlerischen Leiter des Hofburgbaues berufen wurde, zur Weiterführung der Wienflussbauten mit dem Architekten Josef Hackhofer.

Von Seite des Stadtbauamtes wurde Architekt Lepuschitz den Projectanten zugetheilt.

Mit principieller Beibehaltung der Concepte Mayreder-Krieghammer wurden über die vornehmsten Punkte der Regulierung Detailprojecte mit theilweise erweitertem Programme ausgearbeitet, und zwar über:

1. die Hietzinger Brücke, welche auf der flussaufwärtigen Seite das künftige obere Ende der Einwölbung zum Ausdruck bringen soll;
2. die Schönbrunner Brücke, 100 *m* breit, als Brückenplateau mit drei Fahrbahnen und zwei dazwischen gelegten Rasenparterres;
3. die Stubenbrücke und Marxerbrücke;
4. der Zollamtssteg, welcher mit seinem Parabelträger die Brücke der Stadtbahn überspannt;

Detail zur Portalanlage in der Johannesgasse in Wien. Von den Architekten Professor Friedrich Ohmann und Jos. Hackhofer.





Portalanlage in der Johannesgasse in Wien. Architekten Professor Fr. Ohmann und Jos. Hackhofer.

5. die Radetzkybrücke, an der Einmündung des Wienflusses in den Donaucanal, an die sich eine kleine, hafenartige Ausbuchtung des Donaucanales schließt, und als die hauptsächlichste Arbeit

6. die künstlerische Ausgestaltung des Wienflusses im Stadtpark:

a) Die Portalanlage in der Johannesgasse, welche den monumentalen Abschluss gegen den Boulevard bildet und denselben durch zwei Portale einerseits mit dem Stadtpark, anderseits mit den Wienfluss-Terrassen verbindet;

b) das Einwölbungsende mit den Freitreppen, Terrassen, Hemicycles, Bassins, Colonnaden, Plastiken mit Wasserkünsten, welche den breiten Zugang zu den Terrassen des Wienflusses bildet.

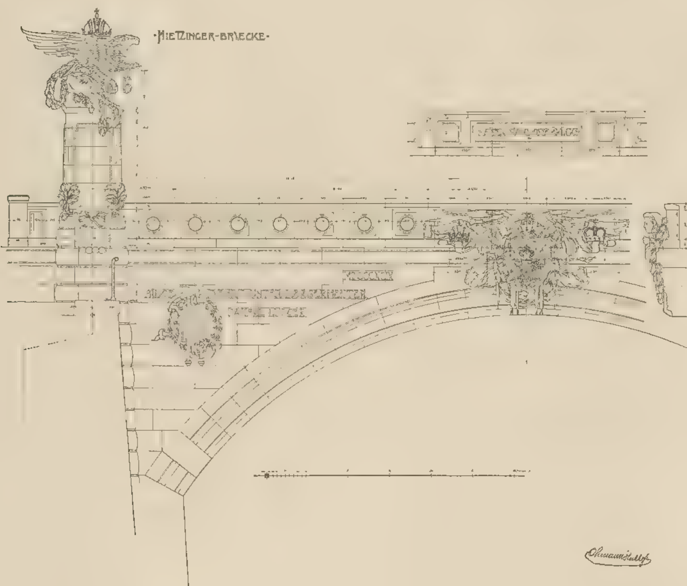
Zu Eislaufzwecken ist eine Stauwehr unter der Stubenbrücke geplant.

Die beiderseitigen Terrassen führen vom Einwölbungsende bis zur Ungarbrücke und sind durch sechs Freitreppen mit dem Park verbunden.

Auf der Terrasse am linken Ufer ist eine Grotte projectiert, welche Abwechslung in die Terrassen-Architektur und dem Publicum Kühlung bringen soll.

Im ehemaligen Kinderpark ist ein Gebäude projectiert, welches im Winter zum Betrieb des Eislaufes, im Sommer als Milch-Trinkhalle dienen soll.

Die detaillierten Projecte liegen derzeit beim Stadtrathe in Verhandlung und sind im Principe genehmigt.



Flusswärtige Façade der Hietzinger Brücke. Architekten Professor Fr. Ohmann und Jos. Hackhofer.

Moderne Schrift.

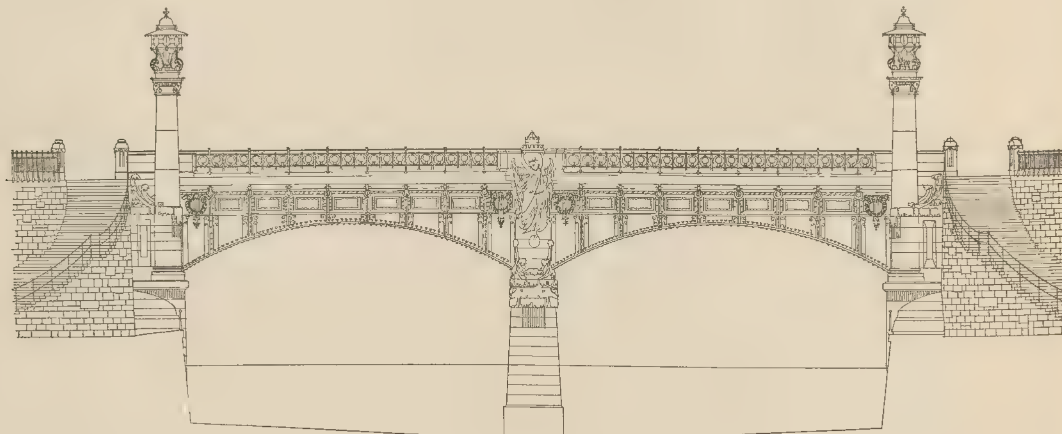
Besprechung des Buches »Beispiele künstlerischer Schrift«, herausgegeben von R. v. Larisch*)

> Semper sagt irgendwo: Es ist schwer, einen neuen Begriff durch eine neue Form ausdrücken zu wollen; denn wo jeder Zusammenhang fehlt, wird beides nothgedrungen unverständlich bleiben.

Unsere moderne Formenrevolution macht vor nichts halt. Ein Gebiet der Kunst nach dem andern wird erobert und befruchtet. Bis vor wenigen Jahren war die Schrift modernen Ideen noch unzugänglich. Die Placatkunst, die Neubelebung des Kunstgewerbes, sowie die sich verbessernde Buchausstattung beeinflussten unser Empfinden aber derart, dass wir bald die reactionäre Schrift als Fremdkörper in unseren modernen Kunstschöpfungen empfanden. Das musste anders werden — und es wurde auch anders! Wir haben heute zwar noch keine »Moderne Schrift« aber »moderne Schriften«. Es ist daher ein besonderes Verdienst des Herrn von Larisch, einige der bekanntesten modernen Schriften gesammelt und im vorliegenden Buche veröffentlicht zu haben. Im Vorjahre hat derselbe Verfasser schon eine Broschüre über die Schrift erscheinen lassen. Er weist in dieser nach, dass die heutzutage übliche und in allen staatlichen Schulen gelehrte Methode der Buchstabenzusammensetzung eine total verfehlte ist, was er an zahlreichen Beispielen näher erläutert.

Er stellt auch in dieser Schrift die Regel auf: Buchstaben sehen gleichweit entfernt von einander aus, wenn die Zwischenräume zwischen je zwei Buchstaben flächengleich sind. Der Künstler braucht allerdings diese »Brücke« nicht mehr — der »Zirkel im Auge« ist ihm sicherer — aber für den Anfänger ist dieser Behelf wertvoll.

*) Beispiele künstl. Schrift. 40 Blätter, Querquart. Preis K 8. — oder M. 7.— (Verlag von Anton Schroll & Co., Wien).



Radetzkybrücke. Façade gegen den Donaucanal. Architekten Professor Fr. Ohmann und Jos. Hackhofer.



Modellskizze zum Abschluss der Einwölbung im Stadtparke. Architekten Professor Fr. Ohmann und Jos. Hackhofer



Restauration der Kirche in Zlonitz. Früherer Bestand. Architekt Prof. Fr. Ohmann. (Tafel 85, 86.)

Die zweite Publication, welche eine Reihe von Künstlern gezeichneter Schriften enthält, soll nun den Beweis für die theoretischen Auseinandersetzungen des Herrn v. Larisch bringen. Dieser Beweis ist aber nur theilweise gelungen, wohl hauptsächlich deshalb, weil sich weder das Wesen der künstlerischen Schrift, noch die Art der ornamentalen Wirkung derselben in allgemein giltige Regeln zwängen lässt. Es wären vor allem folgende Fragen aufzuwerfen:

a) Ist zur ornamentalen Wirkung der Schrift wirklich erforderlich, dass die Buchstaben gleich weit von einander entfernt scheinen? (Also nach v. Larisch: Ist das Erfordernis flächengleicher Zwischenräume ein Erfordernis der ornamentalen Wirkung?)

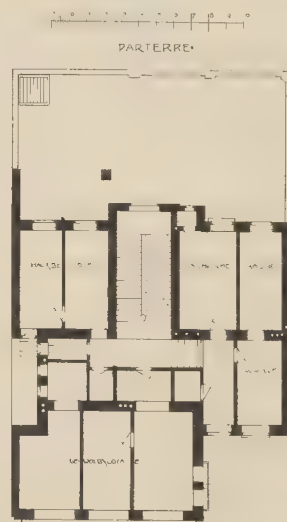
b) In welcher Weise beeinflusst die total flächengleiche Vertheilung der Buchstaben die Lesbarkeit einer Schrift?

Die erste Frage kann man entschieden mit »nein« beantworten. Gerade die ausgezeichnetsten Schriften seines Buches — so z. B. die Tafel XXIV von Jos. M. Olbrich, Tafel XXVI von Jos. Plečnik, Tafel XXI. von Theo. Molkenboer etc. — machen sehr oft ausdrückliche Ausnahmen von der vollkommen gleichmäßigen Vertheilung, ohne im mindesten den ornamentalen Charakter zu stören. Ja, Olbrich geht sogar so weit, dass ihm nicht nur einzelne Lücken und Buchstabenverflechtungen pikant erscheinen, sondern er lässt direct ein ganzes Wort aus, damit diese Lücke interessant wirke. Andere Künstler vertheilen mathematisch genommen ganz im Sinne des Herrn v. Larisch, und dennoch wirken die Schriften, in einiger Entfernung gehalten, zerrissen, z. B. Blatt VIII. Die Massenvertheilung ist hierbei nämlich nicht berücksichtigt worden und zerstört den gleichmäßigen Rhythmus. Buchstaben mit einseitiger Massenvertheilung lassen sich nach dem



Wärterhäuschen auf der Schönbrunnerbrücke von Architekt Prof. Fr. Ohmann





Wohnhaus eines Arztes in St. Pölten. Architekt Prof. J. M. Olbrich. (Tafel 87.)



Portal vom »Römerhof« in Wien Architekt k. k. Baurath und Prof. Jul. Deininger.

Schema des Herrn v. Larisch sehr schlecht vertheilen, wie Blatt XVII. zeigt im Gegensatz zu Blatt XVIII. wo dieselben Buchstaben ohne die einseitige Beschwerung der Masse nach dem Larisch-schen Principe sehr gut vertheilt sind und decorativ wirken. Man könnte noch zahlreiche Beispiele aus dem Buche anführen, aus denen man den allgemeinen Schluss ziehen kann, dass eine Schrift, um ornamental zu wirken, wohl eine Art Rhythmus in den Zwischenräumen der Buchstaben haben muss, der aber ganz in dem persönlichen Ermessen des Künstlers liegt.

Die zweite Frage bezüglich der Lesbarkeit müssen wir aus seinem Buche dahin beantworten, dass die flächengleiche Vertheilung die Lesbarkeit entschieden beeinträchtigt. Man nehme die Blätter XXVII. bis XXX. zur Hand; die ersten drei Blätter mit gleicher Vertheilung sind von mäßiger Entfernung schwer lesbar; das letzte Blatt desselben Künstlers, in freiem Rhythmus gezeichnet, ist gut lesbar, die »Engführung« der Buchstaben natürlich ausgenommen. Ein ähnliches Beispiel bietet uns Otto Eckmann, Blatt VI. Wörter, die durchgehends gut vertheilt sind, etwa »Quadratur, Pulverdampf« sind von mäßiger Entfernung schwer zu lesen. Hingegen das Wort »Bajazzo«, welches weniger gut vertheilt ist, ist recht gut leserlich. Da die Eckmann'schen Drucktypen mittlerweile in etwas veränderter Form im Buchdruck Eingang gefunden haben, kann man die Lesbarkeit auch in der Grösse einer gewöhnlichen Buchtype erproben; nach zwei Seiten langem Lesen ist das Auge so ermüdet, dass man nicht fortsetzen kann. Dies hängt hauptsächlich mit der ornamentalen Wirkung der Buchstaben im Sinne v. Larisch's zusammen. Wir lesen bekanntlich nur Wortbilder; bei den Eckmann'schen Drucktypen schmelzen diese Wortbilder zu lückenlosen Wortstreifen zusammen, und wir müssen nothgedrungen mehr buchstabieren, als bei einer gewöhnlichen Antiquaschrift, wo wir eine große Anzahl der Wörter schon an den Lücken, welche z. B. durch l und a, durch t und z etc. entstehen, mit fliegendem Blick errathen können. Bei der Neueinführung von Drucktypen sollten außer Künstlern Sachverständige herangezogen werden, welche die Wirkung der Schrift auf die Augen zu prüfen hätten, die geschäftliche Reclame, welche jetzt Eckmann'sche Lettern so warm empfiehlt, thut der Cultur einen schlechten Dienst. Jedes Buch, welches mit diesen oder ähnlichen Lettern gedruckt würde, wäre für den Leserkreis verloren. Es könnte höchstens bei Ausstellungen paradieren.



Vestibule und Stiegenhaus, Wien, VI. Köstlergasse. Architekt k. k. Oberbaurath und Prof. Otto Wagner.

Einer der Hauptgründe, warum unsere Zeit noch wenige moderne Schriften hervorgebracht hat, denen man eine längere Dauer zusprechen kann, liegt darin, dass die Grundprincipien der Schrift zu wenig beobachtet werden. Die Buchstabenzeichen drücken verschiedene Laute aus, sie müssen dementsprechend durch möglichst verschiedenartige Zeichen dargestellt, diese Verschiedenartigkeit soll aber durch höchste Ökonomie der Mittel erreicht werden. Die antike Schrift wird in dieser Hinsicht ein ewiges Muster von Vollkommenheit bleiben. Wir sehen daher alle guten Schriften des Larisch'schen Buches sich an dieses Vorbild anlehnen. Die gefährliche Klippe der modernen Schrift liegt in der Sucht nach Originalität. Man kann es unsern Stürmern und Drängern in der modernen Kunst nicht verübeln, dass sie es mit der Ökonomie der Mittel nicht so genau nehmen – zum mindesten die Maler, welche in den Grundsätzen der Einfachheit weniger geschult sind, als die Architekten. Die einzige wirklich »monumentale« moderne Schrift rührt daher nicht durch Zufall von einem Architekten her; es ist Tafel XXVI. des Architekten Plečnik.

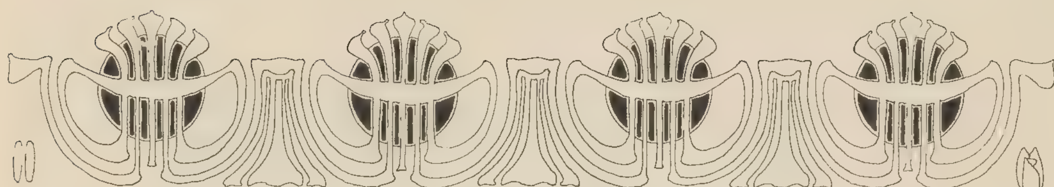
So viel man auch die theoretischen Ergebnisse der Larisch'schen Broschüre anfechten kann, der Wert des letzthin erschienenen Buches wird dadurch nicht beeinflusst; denn die Art und Weise, wie moderne Schriften geschrieben werden müssen, wird entschieden bahnbrechend wirken Herr v. Larisch führt zum Schlusse seiner Vorrede an, dass er an eine Fortführung seines Werkes denke. Das wäre nur mit Freuden zu begrüßen. Die Schrift ist wie die Sprache etwas Lebendiges und sich stetig veränderndes. Ein Moment, den wir aus der Entwickelung heraus gegriffen haben, kann unserm Wissensdrang eben nur auf den Augenblick genügen. Ein so wichtiges culturgeschichtliches Ereignis wie die künstlerische Umgestaltung unserer Schrift verdient in jährlichen Publicationen festgehalten zu werden, und ein Mann von so viel praktischer Energie wie Herr v. Larisch wäre uns eine Garantie, dass auch die Fortsetzungen dieses Werkes eine hohe kunstliterarische Bedeutung erlangen würden.

Architekt Leopold Bauer.

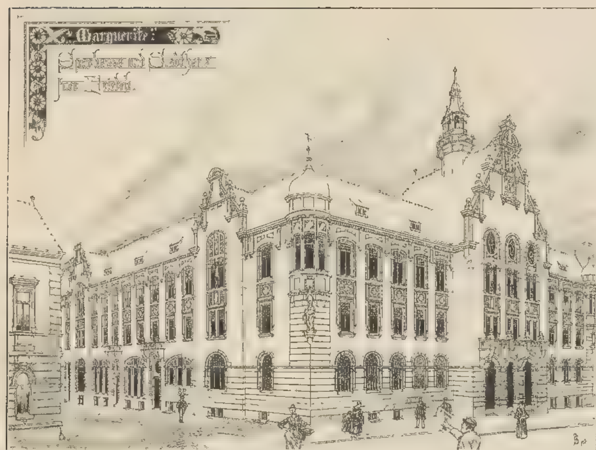


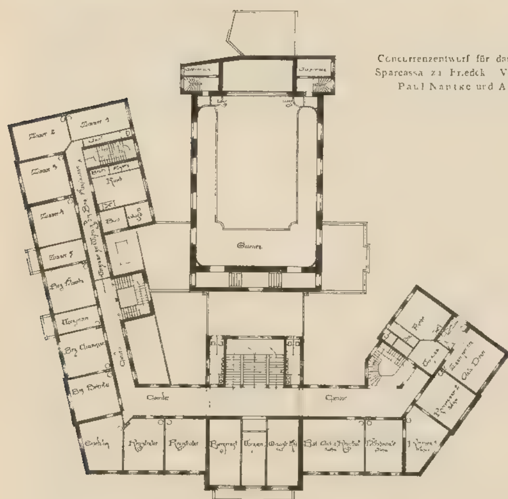
Stiegenhaus, Wien, VI. Köstlergasse. Architekt k. k. Oberbaurath und Professor Otto Wagner.

Ergänzung und Richtigstellung: Auf Seite 41, das »Stadttheater in Meran« soll es vollständig heißen: Entworfen und ausgeführt von M. Dülfer; auch muss der Name W. Kürschner, als der des bauleitenden Architekten, an Ort und Stelle genannt werden. Dagegen ist die Nennung Dr. Stainers als zukünftiger Director des Theaters eine irrthümliche. — Auf Tafel 47 soll neben dem Namen Gustav Knell auch der des Architekten Rob. Hadrich genannt sein.



Vom Architekten Rudolf Melichar.





Concurrenzentwurf für das Stadthaus und die Sparcassa zu Friedek. Von den Architekten Paul Nantke und Alfred Grotte.

Façadenmalerei.

Die in letzter Zeit wieder erwachende Bemalung äußerer Architekturtheile eröffnet einer in früheren Bauperioden mannigfach gepflegten Kunstmanier ein erneutes Schaffensgebiet, dessen periodischer Entfaltung eine, wenn auch höchst gedrängte Betrachtung gewidmet sei. Die polychrome Behandlung der Architektur leitet uns in das Kindesalter der Monumentalweise zurück, indem die Sitte der Bemalung der besonderen Bauelemente bei allen frühesten Culturvölkern, so in Ägypten wie Asien, sich gleichmäßig wiederfindet und im archaischen Hellas bereits in voller Blüte stand. Ohne besondere Berücksichtigung der Symbolik der zu bemalenden Objecte war es die Lust an bunter Erscheinung allein, welche die plastischen Bautheile wie Flächen, analog der bunten zeitlichen Keramik, mit farbiger Zierde versah. Wenn in dieser Art der Bemalung wohl keine strenge Tendenz zutage trat und realistische, wie ornamentale typische Formen willkürlich nebeneinander gestellt erscheinen, so bildet doch diese älteste Richtung die Grundlage, auf welcher der feste Kanon des Flächenornamentes der künftigen Stilistik sich entfaltete.

*

Der entwickelte Hellenismus, welcher für die decorativen Argumente seiner Baukunst eine feste Norm erschuf, begrenzte zugleich das Schaffensgebiet der Polychromie, welche er auf die oligochrome Ausstattung einzelner Bauelemente, sowie die monochrome Färbung der weiteren Theile beschränkte.

Die classische Blütezeit veredelt die herkömmlichen decorativen Typen und erzielt in der nach enkaustischer Manier (Email) gefertigten Ornamentation auf kaustisch (durchschimmerndem) abgetöntem Untergrunde die feinste Weise architektonischer Bemalung, während gleichzeitig die mythologisch-historische Malerei der polygnotischen Schule in der Tempera-Weise ihre herrlichsten Triumphe feierte. Dieser idealen Tendenz folgt die Richtung eines Zeuxis und Parrhasios, welche, die abstracte Strenge verlassend, dem natürlich Schönen huldigten und die Malerei mit einer berechneten Perspective bereicherten. Da die Meister jener Tage zugleich die höchste technische Vollendung in ihrer Kunst erreichten, so stand es in ihrem Vermögen, die größten Bauflächen malerisch zu bemeistern, und rief zum erstenmale diese Periode die Façadenmalerei in monumental hohem Sinne ins Leben.

Der steigende Privatluxus der kommenden Periode brachte die Malerei aus der Hegemonie des Staates in die Hände der Gemeinden und Reichen, und kam hiemit die Lust an der Idylle, dem Genre, Allegorie wie Landschaftlichem und mit ihr die Staffelmalerei in Gebrauch. Mochte immerhin mit letzterer die Malerei ihre höchste geistige Anmuth und Grazie erreichen und nennt die Geschichte die vorzüglichsten Meister, wie Protogenes, Nikias und den Rafael der Antike, Apelles, als Leiter der neuen Schule, so bedeutet doch die Zeit für die Polychromie der Architektur den Beginn ihres wachsenden Rückganges. Die seit der Diadochenzeit aus Asien überkommene Vorliebe für den Glanz des Goldes und des polylithen Bauwerkes ließ den Naturglanz des Marmors, Porphyrs und ähnlicher edler Steine an Stelle der Kausis mit ihren reichen Schmelztönen treten, und begann man eine oft überreiche Sculptur mit Vergoldung und sonstigen metallischen Zuthaten der enkaustischen, stilreinen Farbgebung vorzuziehen.

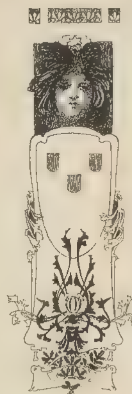
*

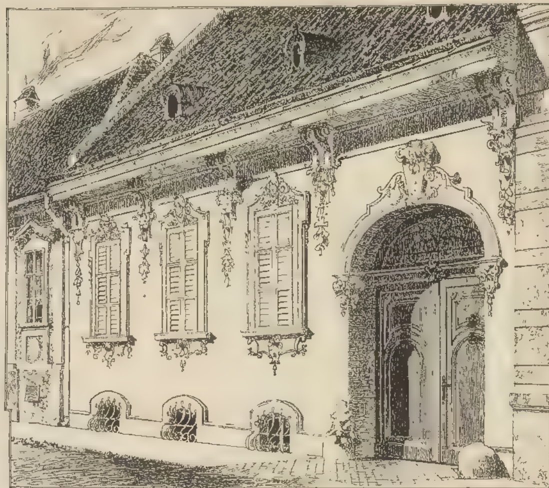
Das Gebiet der architektonischen Malerei wurde fürderhin stets mehr auf die passive Wandfläche beschränkt, wogegen man bis zum Ende der Republik zum Schmucke der Façaden noch einzig würdige Gegenstände der Geschichte und Mythologie zu wählen beliebte. Erst mit der Kaiserzeit brach jene genrehafte Gattung von Malerei sich Bahn, welche in der spielenden Wiedergabe von baulichen Gebilden, untermischt mit schwebenden Figürchen und zierlicher Ornamentik, zunächst in den Wohnräumen der Villen Eingang fand, später jedoch nicht minder als Zierde der monumentalen Bauschöpfungen verwendet wurde. Diese anmuthige Darstellungsart, welche in den Ruinen Pompejis noch in vielen trefflichen Beispielen erhalten blieb, wurde von den antiken Schriftstellern der Augustinischen Periode (Vitruv, VII) insoferne mit Recht als Verfall der Kunst der Vorfahren bezeichnet, als in Wahrheit mit ihr die strenge stilistische Ausschmückung der Façaden allmählich vollends zu Grabe gieng. Neben den phantastisch-realistischen Bildern brachte später die Vorliebe für vielfarbiges Gestein

die Mosaik als äußerliche bauliche Zierde in Gebrauch, welche bekanntlich in der Byzantinischen Periode die eigentliche Wandmalerei völlig verdrängte.

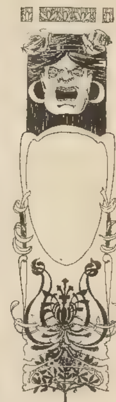
*

Die mittelalterliche Kunst, welche eine reale nüchterne Übertünchung einzelner Bautheile pflegte, kennt als Malerei der Façaden nur vereinzelte Darstellungen aus der heiligen Legende, und war es der Renaissance Italiens vorbehalten, ein neues System der monumentalen Polychromie zu erschaffen. Letztere vervollkommnete zunächst, wie die mit Blumen bringenden Engeln und Heiligen umgebene Madonna von Stefano da Levico in Verona aus dem XIV. Jahrhundert bezeugt, die ehedem vereinzelten Figuren mit reicherer Scenerie, bis die perspectivische Freskomalerei des Cinquecento die reiche Decoration und Bemalung der Façaden in Aufschwung brachte. Aus dem Studium der Rudimente der römischen Kunst erwuchs die Vorliebe für die malerische Wiedergabe der Steinarchitektur, welche fürderhin vielfach als Surrogat der letzteren in Gebrauch verblieb. Anderseits brachte die an allen farbenreichen Schöpfungen sich erfreuende Zeit neben baulichen Phantasiegebilden ein festes System des Façadenschmuckes zur Ausbildung, nach welchem nicht nur einzelne Gebäudegruppen, sondern oft ganze Straßenanlagen in eurhythmischer Weise mit einem Gemäldecyklus geziert erschienen. Die bedeutsamsten Meister verschmähten nicht, dieser, leider rasch vergänglichen Kunstrichtung ihren Pinsel zu leihen, wie Hans Holbein d. J. in seinen illusionären, von activen Figuren belebten Façadenmalereien ehedem Mustergiltiges geleistet hat. Anfänglich, insbesondere in Oberitalien, die Vollfarbigkeit liebend, kam allmählich die oligochrome und endlich das Sgraffito und die einfarbige Manier in Gebrauch, welche jene als »gemalte Plastik« benannte Art der Bemalung ins Leben rief, in welcher die größten Façadendecoratoren, wie Polidoro da Caravaggio und Maturoni sich verewigten. In gleicher Richtung sehen wir selbst Rafael, so in den Victorien an der Tiberseite der Farnesina, Giorgione und Tizian an der Fondaco de' Tedeschi zu Venedig sich bethätigen, und ist kecklich zu behaupten, dass in jener Kunstperiode in Italien kein Architekturwerk ohne mindestens theilweise farbige Ausschmückung verblieb.





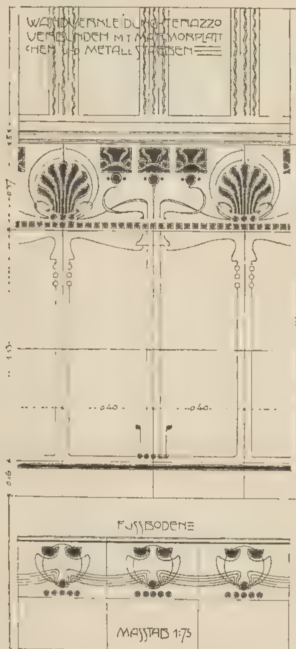
Umbau in Temesvár. Vom Architekten J. Kremer



Diese die Harmonie der bildenden Künste ergänzende Bemalung der baulichen Façaden erhielt sich, trotz des überhandnehmenden Realismus, bis gegen Ende des XVI. Jahrhunderts, als die stilwidrige Schnörkelweise die Reminiscenz der classischen Kunst vergessen ließ.

*

Der Gedanke der Wiedererweckung der Façadenmalerei, wie solche in Mitte unserer Zeitrechnung von bedeutenden Künstlern, so Klenze und Semper, leider ohne erfolgreiche Nachahmung versucht wurde und heute insbesondere in Wien in der Wagner'schen Schule einen Wiederklang findet, kann sonach vom Standpunkte der Kunstlehre nur als für die künftige Architektur fruchtbringendes Anzeichen begrüßt werden, dem ein günstiger Erfolg gewünscht sei. Dr. J. Prestel.



Vom Architekten Gust. Rossmann.

Concurrenzentwurf für den Bau des Sparcassagebäudes (Stadthaus) in Friedek. (Seite 47.)

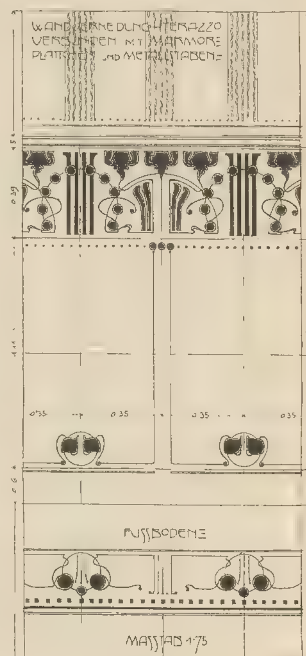
Von den Architekten kgl. Oberlehrer Paul Nantke und Alfred Grotte zu Eckernförde.

Das mit seinen Fronten nach drei Straßen auf abfallendem Terrain zu errichtende Gebäude hatte dem Programme gemäß die Räume für die Sparcassa, die Bezirkshauptmannschaft, die Stadtverwaltung, die Post und Polizei, sowie eine Reihe von Wohnungen, wie die des Bezirkshauptmannes und des Postvorstandes aufzunehmen. Im Erdgeschoss war ferner ein Café-Restaurant mit den entsprechenden Wirtschafts- und Nebenräumlichkeiten, sowie in Verbindung mit diesem und dem Vestibule des Gebäudes ein Theater- und Concertsaal mit Restaurationsräumen, Garderoben etc. zu projectieren.

Für die erste Bauperiode war nur die Errichtung eines Theiles des Gebäudes geplant.

Die Verfasser des Projectes »Marguerite«, welchem seitens des Preisgerichtes die »Anerkennung« ausgesprochen wurde, legten besonderen Wert darauf, durch eine großzügige Anlage, namentlich betreffs des Concertsaales mit seinen Vor- und Nebenräumen, die gestellte Aufgabe zu lösen. Durch strenge Durchführung der Achse des Mittelbaues ist mit Absicht dem Grundriss das einem Gebäude dieses Ranges zukommende monumentale Gepräge gegeben worden. Besonderer Wert wurde auch auf eine zweckmäßige Lage der unterzubringenden Wohnungen gelegt, die direct von den zugehörigen Treppen erreichbar sein mussten und den Geschäftsverkehr im Hause nicht unterbrechen durften, also zweckmäßig ihre Lage an den Enden der Flügelbauten erhielten.

Die Façaden sind in der für das deutsche Rathhaus charakteristischen Formensprache der deutschen Renaissance gehalten. Die Ausführung im einzelnen ist im wesentlichen mit den Mitteln der in Schlesien heimischen Putztechnik gedacht; der Witterung besonders ausgesetzte Theile, wie Fenstersohlbänke und Gesimse, sind dagegen in Haustein angenommen.



Vom Architekten Gust. Rossmann.



Portal eines Wohnhauses in Prag. Vom Professor Celda Kloucek.

Villa Gustav R. v. Freiberg in Hadersdorf.

(Tafel 89.)

Vom Architekten Rudolf Tropsch.

Durch Zubau zum bestehenden ebenerdigen Tract ist beabsichtigt, der bestehenden Villa einige nothwendige Räumlichkeiten zu geben, ebenso die Gesammterscheinung der Façade charakteristisch zu gestalten.

Da die Villa so ziemlich ganz durch die Gartenanlage verdeckt ist, mithin nur bei Annäherung an die Villa Details zu wirken beginnen, wurden dieselben sehr sparsam, aber kräftig gehalten.

Aus dem gleichen Grunde ist beim Ausführungsproject in der Nähe des Einganges zur Veranda ein Eckpylon mit einiger Sorgfalt ausgebildet.

Mauerfarbe: weiß.

Holz, Traillage: graue Ölfarbe mit wenig Miniumzusatz.

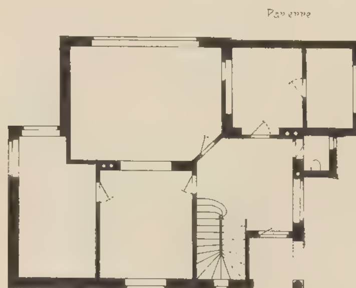
Vase beim Eckpylon: gelb glasiert.

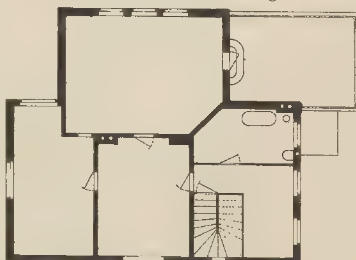
Villa »Bahr« in Ober-St. Veit. (Tafel 91, 92.)

Vom Architekten Jos. M. Olbrich.

Der schmucke Bau, der auf der Anhöhe von Ober-St. Veit in dominierender Stellung, weithin sichtbar, sich erhebt, hält sich in seinen Hauptzügen an den bekannten Typus des süddeutschen Bauernhauses mit steilem, hellrothem Ziegeldache und weiß geputzten Wänden, erhält aber durch eine auf die Intentionen des Hausherrn liebevollst eingehende Grundrisslösung eine völlig individuelle Gestalt. An der spitzgiebeligen Südfaçade erblickt man unter dem abgekappten Dache drei, durch bunte Holzrahmen zusammengefasste Fenster des Schlafsaales, daneben links eine Plattform, darunter im Hauptstocke ein mächtiges Bogenfenster, durch welches der Speise- und Gesellschaftsraum mit Licht übergossen wird und das einen Ausblick weithin über die Landschaft bis über das Häusermeer von Wien gestattet. Eine schmucke Holztreppe führt zu der neben dem Speisezimmer befindlichen Küche. Der einspringende Westflügel enthält das Arbeitszimmer, von dem ein bis zum Boden reichendes Fenster nach Norden geht; eine kleine Fensteröffnung, welche bloß das in die Wand gebaute Stehpult mit Licht versorgen soll, befindet sich an der Westfront, an welcher die weiß geputzte Wand durch roth gestrichenes Lattenwerk über dem Unterbau von bunten Bruchsteinen, ferner durch zwei aus Holz geschnitzte und beiderseits bis unter die Dachvorsprünge reichende Fruchtbäume belegt wird. Nach Süden steigt das Terrain steil an, hier führt die Straße vorbei und befindet sich der Haupteingang, so zwar, dass die ebenerdigen Räume dieses Flügels mit dem I. Stocke der Nordseite in gleicher Höhe liegen. An dieser Front fällt ein Blumenbeet unter dem Mittelfenster und das in Form eines Auges gehaltene Dachfenster auf. Durch das eingebaute Entrée und eine mit holzgeschnitzten Ornamenten geschmückte Thür gelangt man in den Flur, von dem aus eine Treppe zum Wohngeschoss und zu den Dachräumen führt. Die Eintheilung der Innenräume wird, wie seinerzeit in der Zeitschrift »Das Interieur«, in welcher die gleichfalls von Olbrich entworfene Einrichtung zur Abbildung gelangen wird, näher besprochen.

Bei dem Wohnhause eines Arztes in St. Pölten, gleichfalls von Jos. M. Olbrich, ist hingegen hauptsächlich die gegen die Straße liegende Front betont. Sie ist durch die interessante Form des Daches, durch die allegorischen, auf den ärztlichen Beruf des Hausherrn bezüglichen Darstellungen an der breiten oberen Mauerfläche und durch die im Erdgeschoss befindlichen, durch eine gemeinsame Architektur zusammengefassten Geschäftsräume reich gegliedert.





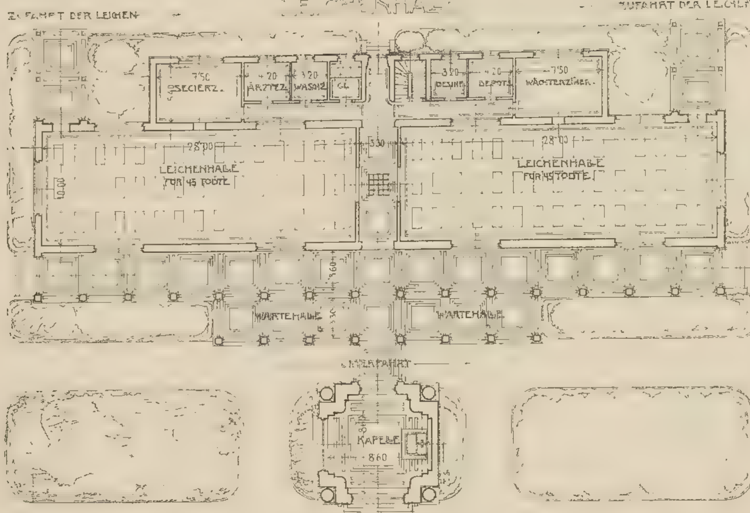


Villa Hermann Bahr in Ober-St. Veit. Vom Architekten Prof. Jos. M. Olbrich.

Project für die bauliche Ausgestaltung des Wiener Central-Friedhofes. (Zum Ankauf empfohlen. Tafeln 94—96.)

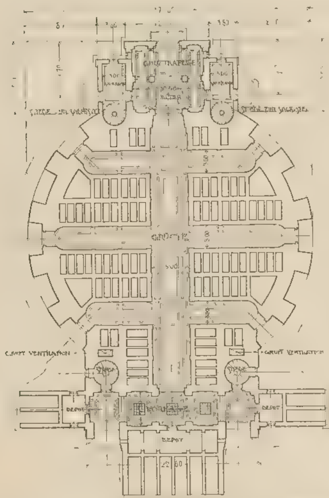
Vom Docenten diplomierten Architekten Max Fabiani.

Die gestellte Aufgabe: Anlage einer Begräbniskirche inmitten eines weiten Ehrenplatzes von Arcaden, Columbarien, Administrationsgebäuden und Hauptportal war für die Architekten, speciell diejenigen moderner Richtung, sehr verlockend, so dass die Concurrenz eine zahlreiche Betheiligung erfuhr. Das hier abgebildete Project von Fabiani wurde allgemein als eines der geistvollsten und künstlerisch reifsten anerkannt, scheiterte aber an der vom Programm ab-

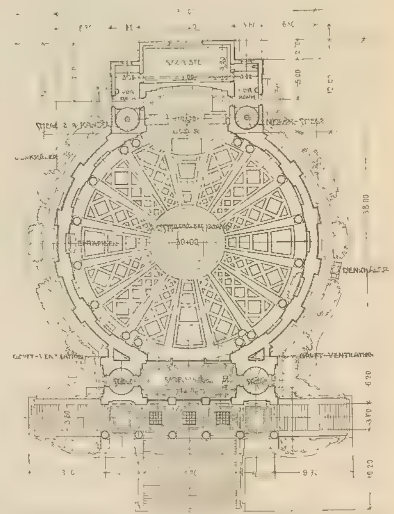


Concurrenzentwurf für die bauliche Ausbauung des Wiener Central-Friedhofes. Vom Docenten diplomierten Architekten Max Fabiani.

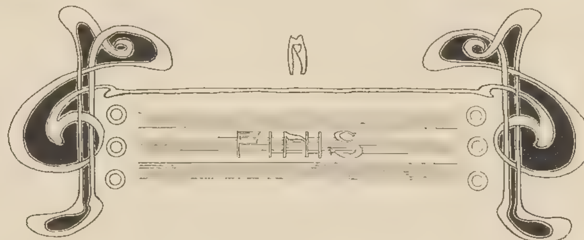
weichenden Situierung der Kirche und wurde bloß »zum Ankauf empfohlen«. Fabiani ging von dem ganz richtigen Gedanken aus, dass die Einbeziehung der Aspangbahn in den Betrieb der Stadtbahn gar bald das jetzige Hauptportal des Friedhofes an der Simmeringer Hauptstraße seiner Bedeutung entheben werde. Die größere Menschenzahl würde von der Westseite per Bahn ankommen; daher müsse man die Verbindungsachse der beiden Portale als Hauptverkehrsstraße freihalten und die Kirche gegen Nordwesten zurückschieben. Die Façade der Kirche wäre dann nach Süden, der Stadt zu gerichtet, und zwar würde die Längenachse der Kirche in die Achse der Stephanskirche fallen; der Hauptanblick würde sich von einer hier projectierten Zugangsstraße für Fußgänger ergeben. Diese Lösung wäre entschieden die schönste, wenn die Simmeringer Hauptstraße in gerader Linie auf den Friedhof zuführte, so dass der Kirchenbau schon von weitem sichtbar wäre. Da aber die Biegung der Straße und die seinerzeit ohne künstlerische Gesichtspunkte erfolgte Situierung des Gräberfeldes zu diesem Fabiani'schen Project nicht die nöthige Voraussetzung geben, so ließ die Jury den Vorschlag fallen. Eine zweite vom Programm abweichende Lösung bietet Fabiani für die Anlage der Gruftgebäude. Um den Verkehr von und zu dem Platz nicht zu unterbinden, legt er diese als getrennte, erweiterungsfähige Objecte an, mit schmalen Façaden nach dem Platz zu. Die Anlage einer großen Kirche hält Fabiani für überflüssig, da voraussichtlich keine Ceremonien auf dem Friedhof stattfinden werden, welche einen solchen Versammlungsraum erfordern. Dafür schlägt er in Verbindung mit den Leichenhallen je zwei Einsegnungskapellen vor. Dennoch zeigt das Project die Skizze eines Kirchenbaues, und gerade diese bedeutet eine ganz ausgezeichnete architektonische Leistung. Sie ist pantheonartig als Centralkuppelbau in Eisenconstruction mit doppelter Monierdecke gedacht und mit Oberlicht versehen. Der ganze Bau ist mit Rücksicht auf die Niedrigkeit aller Friedhofsprojecte so gedrückt als möglich gehalten, nur das Kreuz auf der Kuppel ist als Orientierungspunkt sehr hoch geführt. Da auch das großangelegte, reizvoll detaillierte Kirchenportal mit den flankierenden Pylonen sich bis zur Kuppel emporhebt, so gewinnt der ganze Bau den grandiosen Charakter eines Mausoleums. Auch im Inneren ist dieser Gedanke schon durchgeführt. In der Mitte steht ein Katafalk (für Predigten wäre ja in dieser Kirche kein Anlass), die Marmorwände bieten Raum für Denkmäler, die Decke ist mit Mosaikdarstellungen decoriert, das Licht fällt als Oberlicht in einem schmalen Ring durch die in kreisförmigen Streifen an der Kuppel herumgeführten Fensteröffnungen. Auf die Anlage von Warteräumen, Hallen zur Aufbewahrung der Kränze ist viel Sorgfalt verwendet. Das Hauptportal ist im Sinne des veränderten Situationsplanes nach der Südseite des Friedhofes verlegt, also näher zur Stadt und weithin sichtbar. Freilich hat diese Art der Lösung den Nachtheil, dass der Zugang zur Kirche mitten durch die israelitische Begräbnisabtheilung führen würde. In dem Project ist das Hauptportal — als noch nicht fixiert — bloß in flotter Skizze angedeutet. Überhaupt verzichtet Fabiani in der graphischen Darstellung seiner Ideen auf jedes verführerische Mittel der Ausschmückung; umso schwerwiegender erscheint jedes intendierte Motiv. L. A.



Concurrenzentwurf für die bauliche Ausgestaltung des Wiener Central-Friedhofes. Vom Docenten diplomierten Architekten Max Fabiani.



Concurrenzentwurf für die bauliche Ausgestaltung des Wiener Central-Friedhofes. Vom Docenten diplomierten Architekten Max Fabiani.



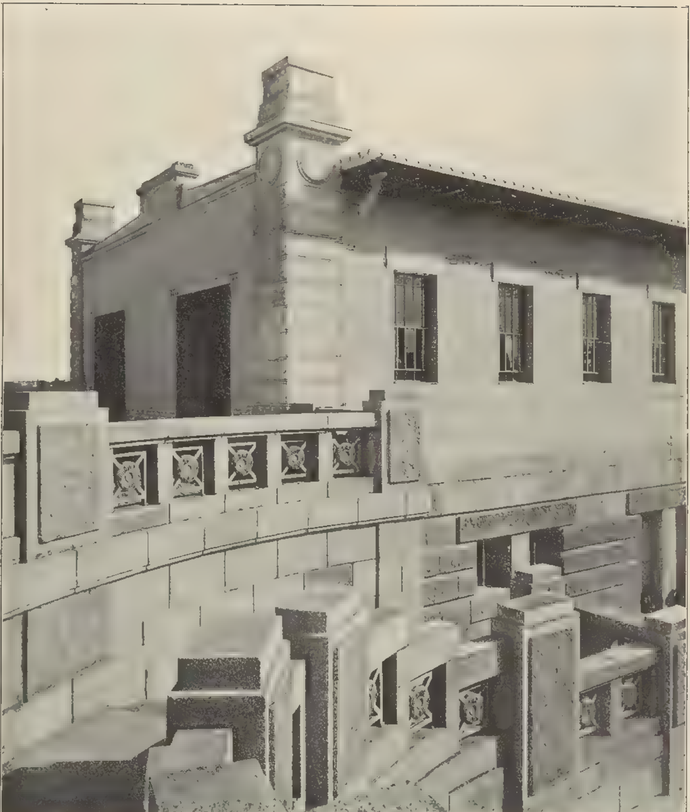


Verlag von Anton Schroll & Co. in Wien.

Das Nadelwehr am Beginne des Donaucanals bei Nussdorf.

(Donau-Regulierungs-Commission.)

Unter der künstlerischen Leitung des k. k. Oberbauraths und Professors Otto Wagner



Kettendepôt der Wehranlage in Nussdorf.



Verlag von Anton Schroll & Co. in Wien.

Administrationsgebäude der Wehranlage in Nussdorf.

(Donau-Regulierungs-Commission.)

Unter der künstlerischen Leitung des k. k. Oberbaurathes und Professor Otto Wagner.







Die Station »Karlsplatz« der Wienthallinie der Stadtbahn.
Vom k. k. Oberbaurath und Professor Otto Wagner.

Verlag von Anton Schroll & Co. in Wien.



Verlag von Anton Schroll & Co. in Wien.

Façade eines Hauses am Wenzelsplatz in Prag.

Vom Architekten k. k. Professor Jan Kotěra.





Verlag von Anton Schroll & Co. in Wien

Villa in Lang-Enzersdorf.

Entworfen und ausgeführt von F. Schönthaler



Verlag von Anton Schroll & Co. in Wien.

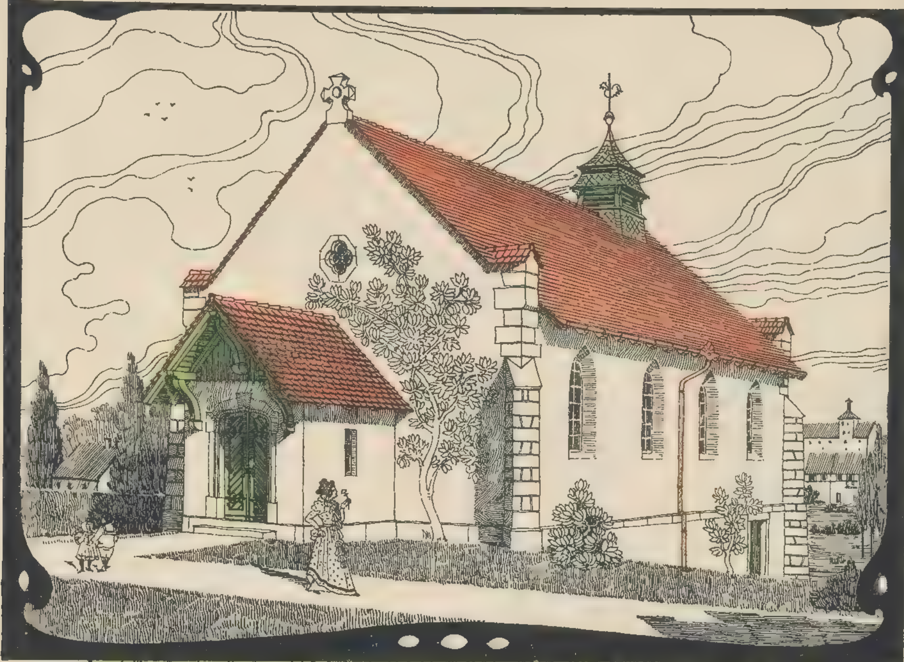




Verlag von Anton Schroll et Co. in Wien

Schloss Esterházy.

Vom Architekten Josef Urban

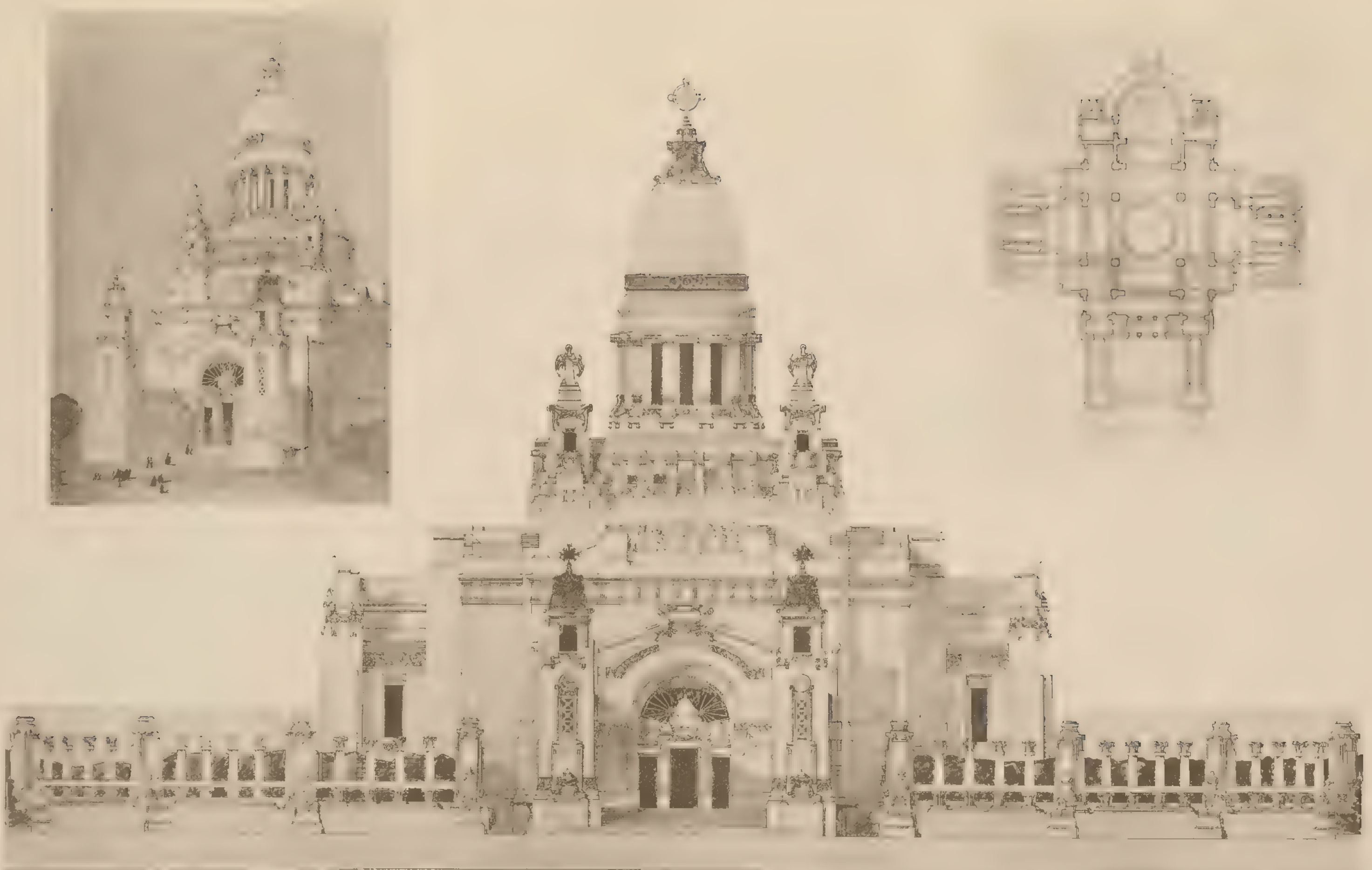




KAPELLE IN OTTENHAIN BEI LÖBAU I./S.

VOM ARCHITEKTEN ARTHUR FRITSCHE.

VERLAG VON ANTON SCHROLL & CO. IN WIEN.



Verlag von Anton Schroll & Co. in Wien

Concurrenz um die Kaiser Franz Josefs-Jubiläumskirche in Wien

Architekt Adolf R[illegible] [illegible] Motto: [illegible]





10 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 M

Verlag von Anton Schroll & Co. in Wien.

Concurrenz um die Kaiser Franz-Josefs-Jubiläumskirche in Wien.

Architekten Adolf Ritter v. Inffeld und Franz Matouschek.





Verlag von Anton Schroll & Co. in Wien.

Details von den Wohnhäusern: Wien, VI. Magdalenenstrasse und VI. Kestlergasse.

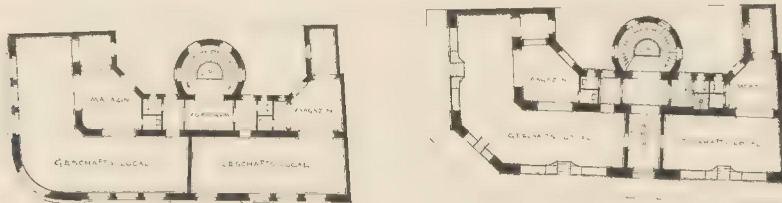
Architekt k. k. Oberbaurath und Professor Otto Wagner



Verlag von Anton Schroll & Co. in Wien

Wohnhaus »Der Römerhof«, Wien, I. Am Hohen Markt.

Architekt k. k. Baurath und Professor Julius Deininger.



Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Concurrenz um den Wohnhausbau: Wien, I. Ecke der Wollzeile und Riemergasse.

Architekt Rudolf Dick.



Verlag von Anton Schroll & Co. in Wien.

Entwurf für eine Volksbank.

Vom Architekten Ed. Wanecek.





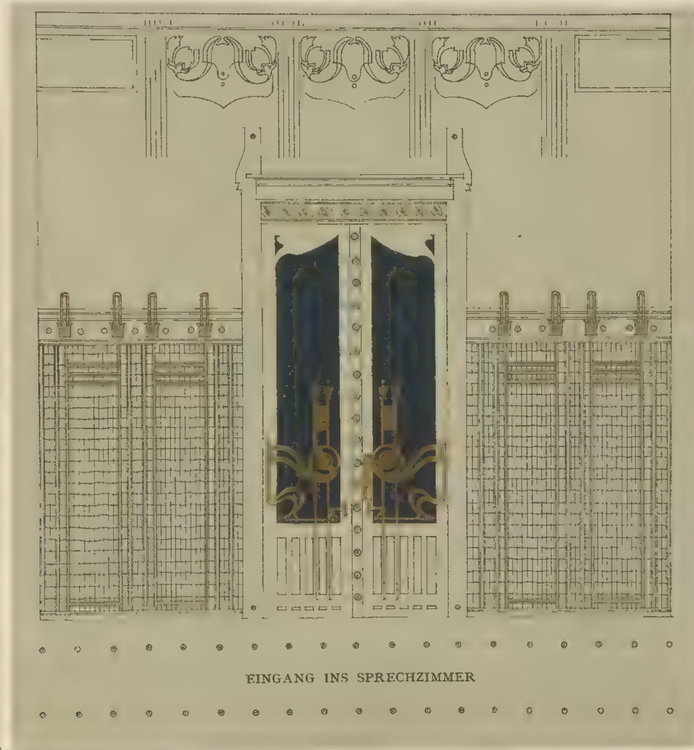




Verlag von Anton Schroll & Co. in Wien.

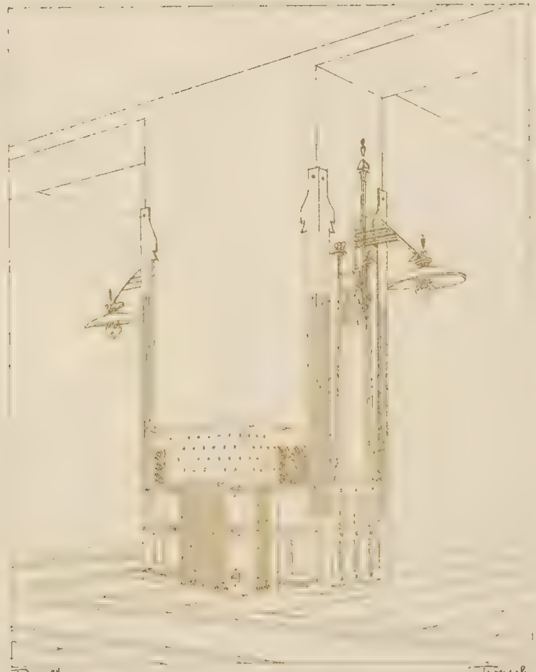
Wohnhaus Johann Schmidt, Wien, V. Flussgasse.

Von den Architekten Gebrüder Drexler



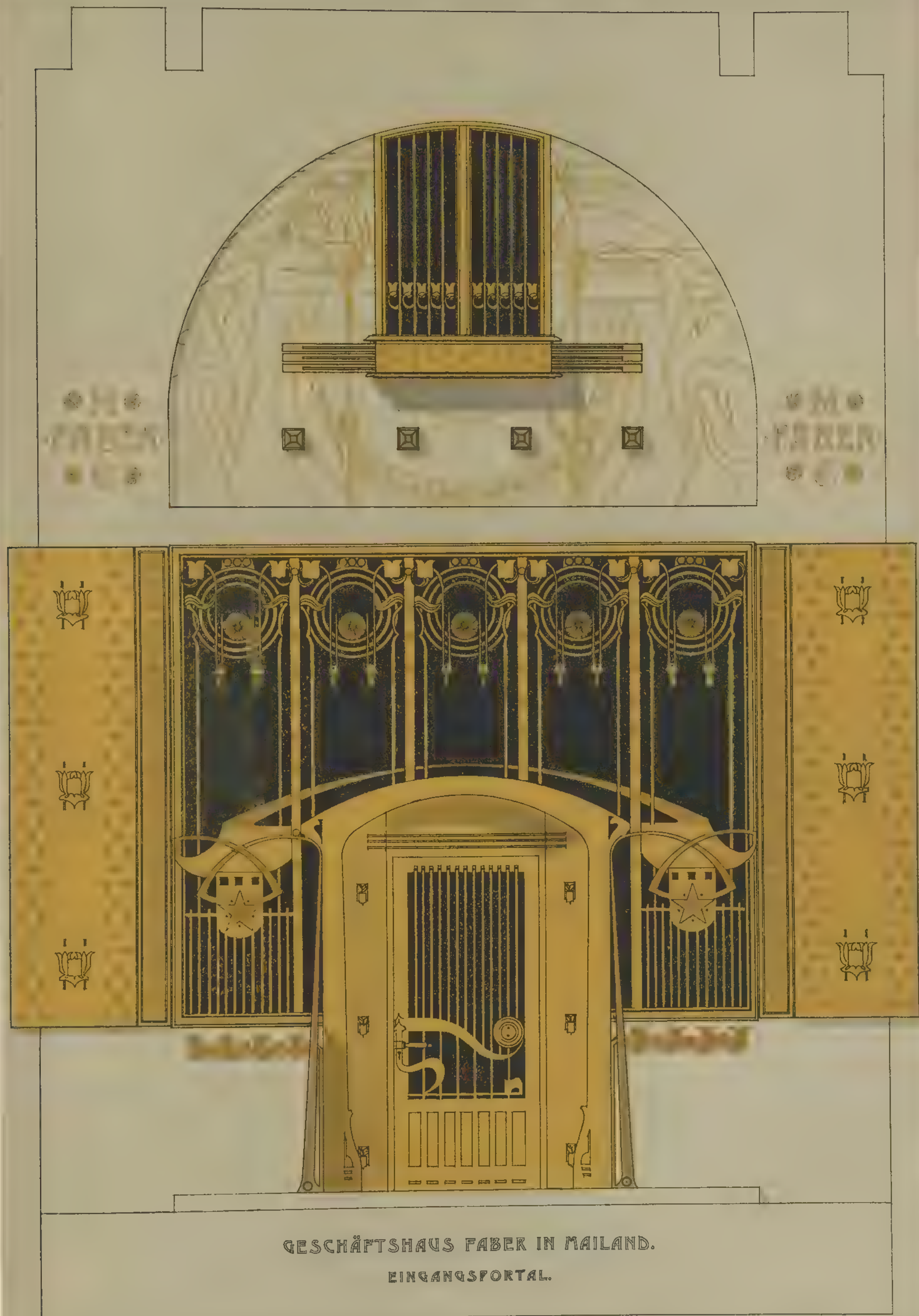






VERLAG VON ANTON SCHROLL & CO. IN WIEN

PFEILER IM WAARENRAUM. AUS DEM GESCHÄFTSHAUS FABER IN MAILAND.



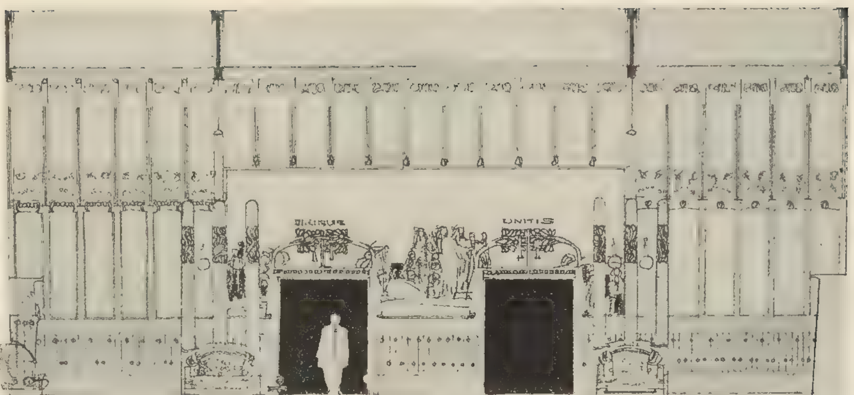
GESCHÄFTSHAUS FABER IN MAILAND.
EINGANGSPORTAL.

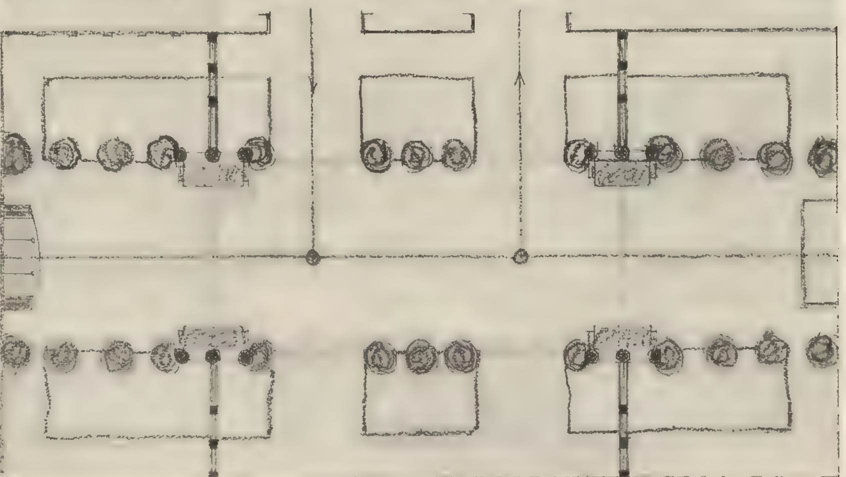
ARCHITEKT RUDOLF TROPSCH.

VERLAG VON ANTON SCHROLL & CO. IN WIEN.









Verlag von Anton Schroll et Co. in Wien

Entwurf für eine Ausstellungs-Kunsthalle.
Von Architekt k. k. Prof. Josef Hoffmann



Verlag von Anton Schroll & Co. in Wien.

Geschäftshaus in Wien.

Von den Baumeistern F. Dehm und F. Olbricht.



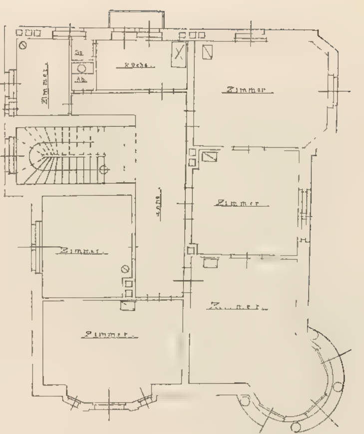


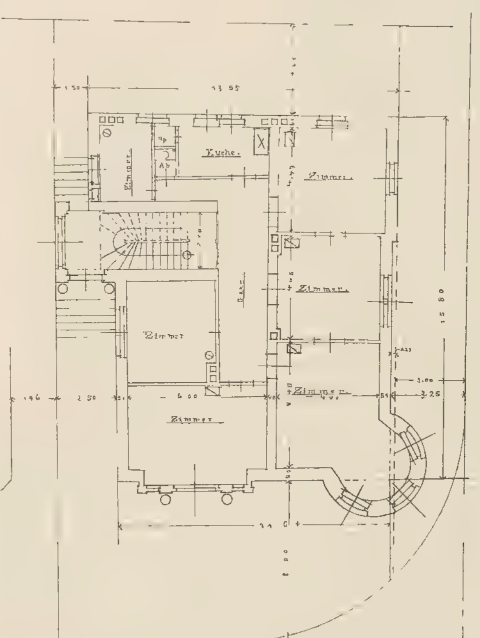


Verlag von Anton Schroll & Co. in Wien

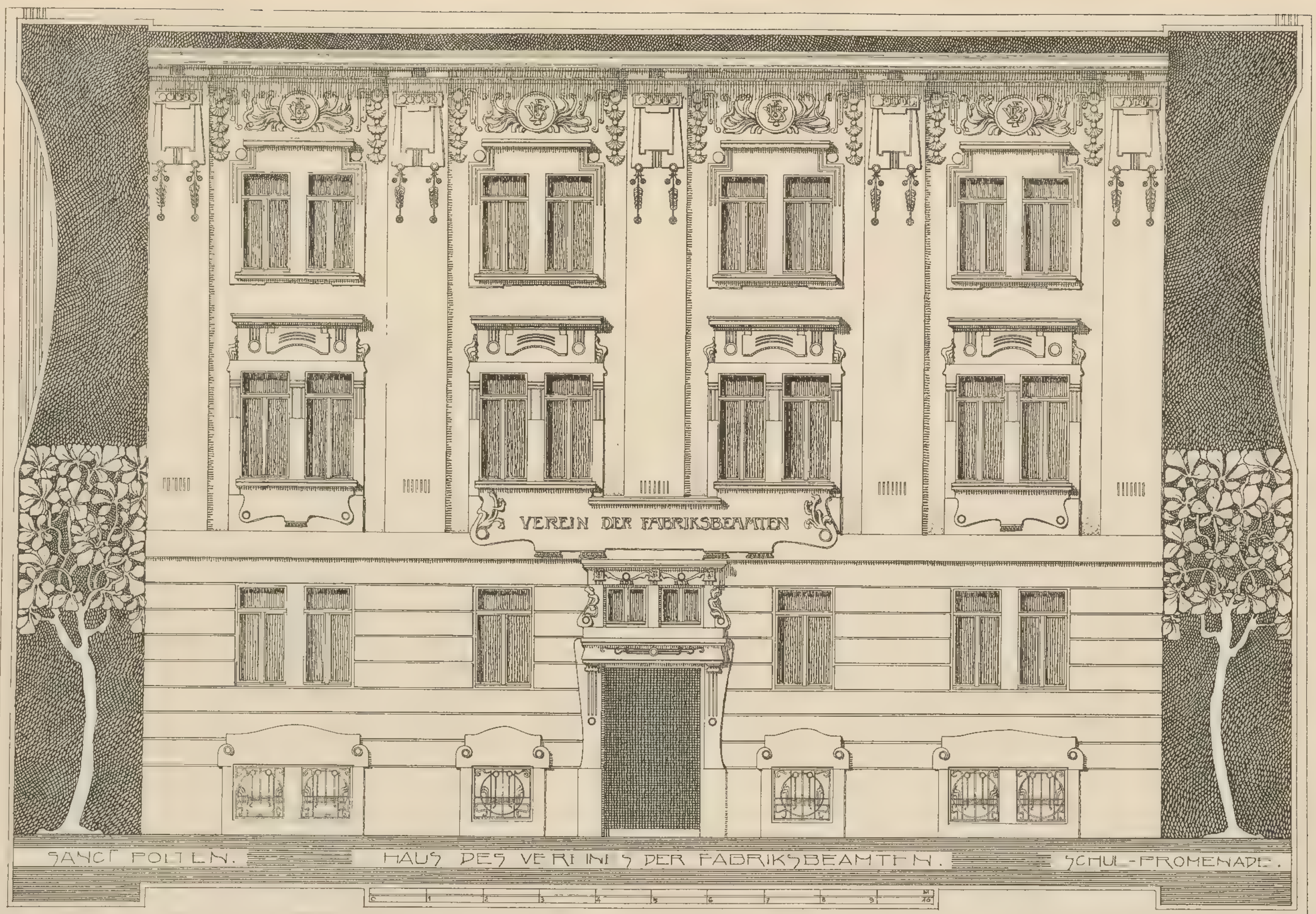
Details der Wohnhäuser, Wien, VI. Magdalenenstrasse.
Vom Architekten k. k. Oberbaurath Prof. Otto Wagner.

Villa Nagler in Würzburg
Vom Architekten Thomas Weiss.





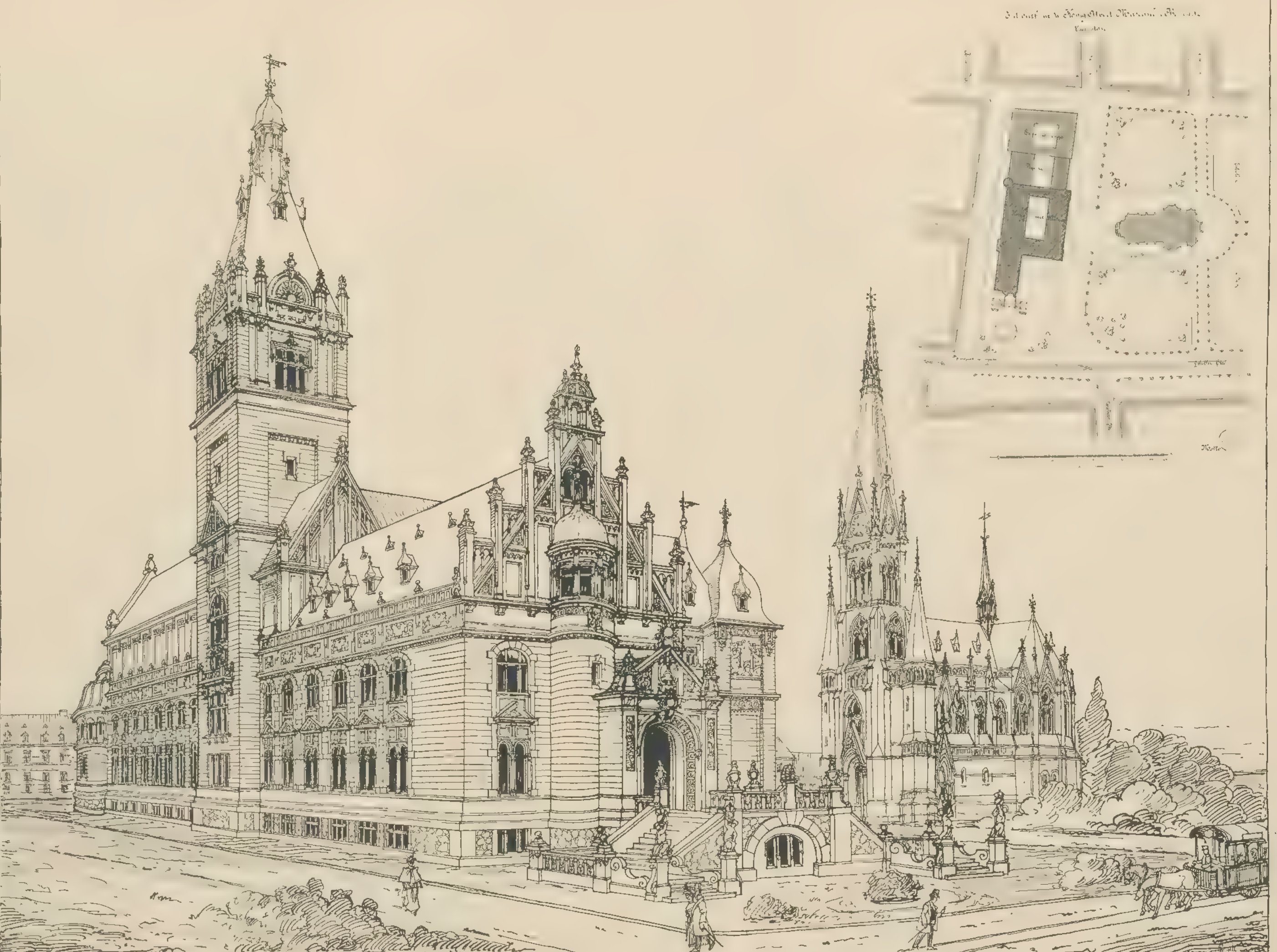
Verlag von Anton Schroll & Co. in Wien.



Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Erbaut: Baumeister Rich. Frauenfeld.

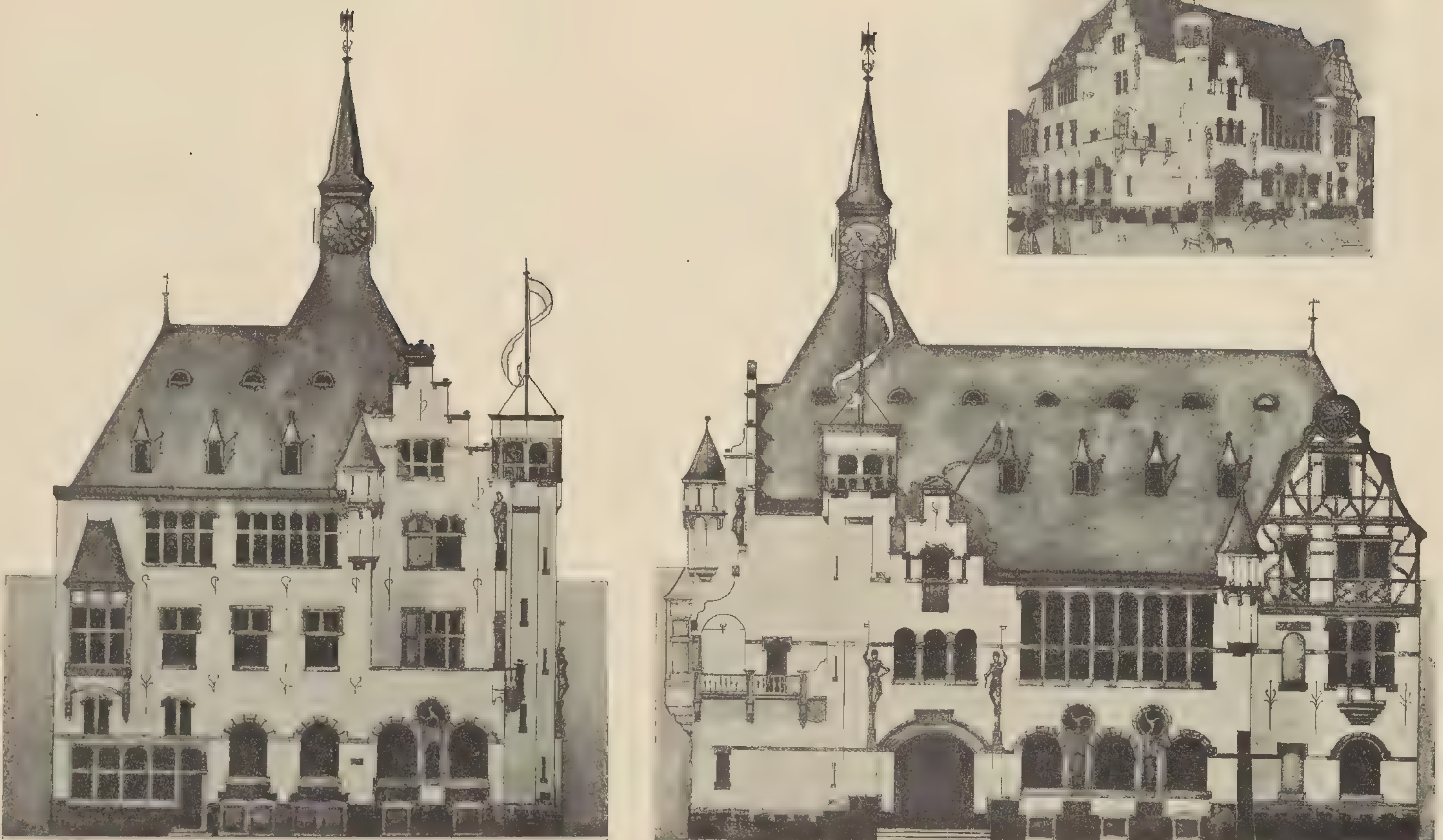
Entworfen und ausgeführt vom Architekt J. Sowinski.



Verlag von Anton Schroll & Co. in Wien.

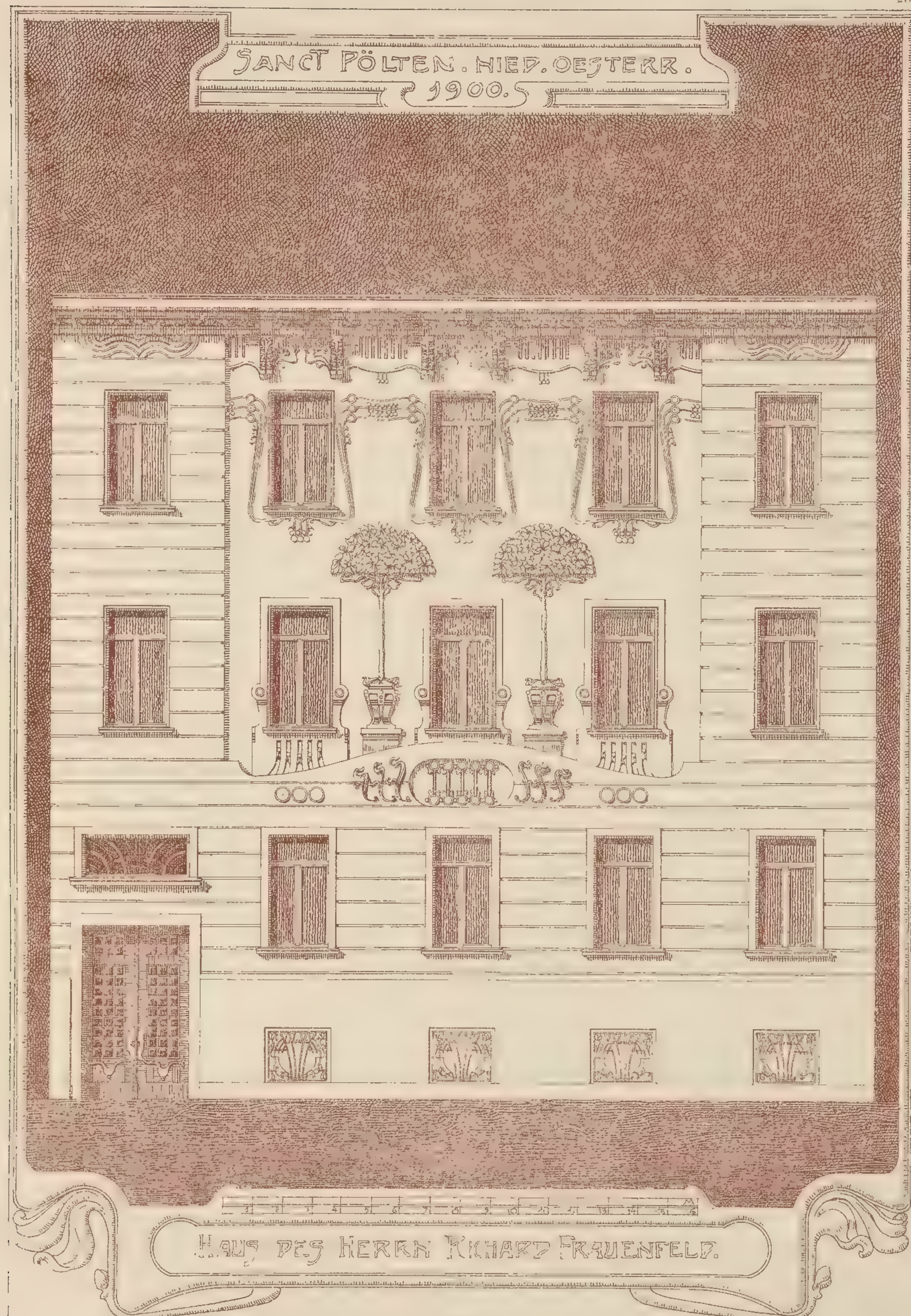
Concurrenz-Entwurf für das König Albert-Museum in Chemnitz.

Vom Professor Bruno Specht und Architekten E. Baschant.



Rathhaus für eine Villenstadt des Rheinlandes
Vom Architekten Ludwig Paffendorf

Verlag von Anton Schroll & Co. in Wien



VERLAG VON ANTON SCHROLL & CO. IN WIEN.

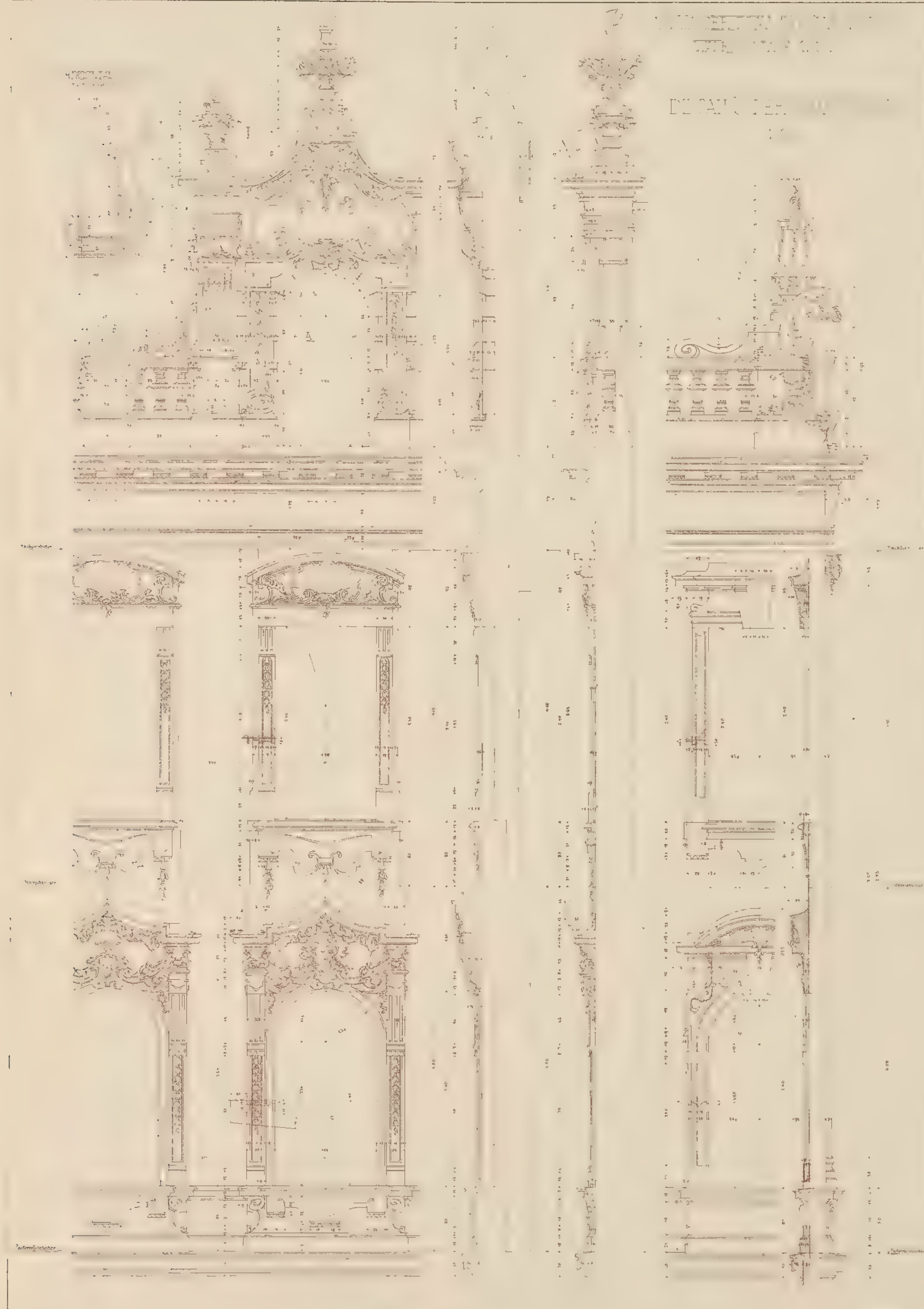
VOM ARCHITEKTEN J. SOWINSKI.



Verlag von Anton Schroll & Co in Wien

Façaden-Detail in Wien-Währing.

Vom Architekten Josef Ludwig



VERLAG VON ANTON SCHROLL & CO. IN WIEN.

VILLA WOLFF, WIEN, XIX. HASENAUERSTRASSE 18.

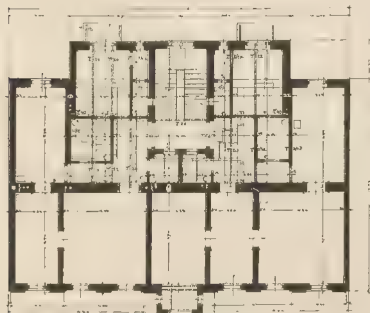
ARCHITEKTEN: BAUDIRECTOR HERMANN MÜLLER UND ALBERT H. PECHA.

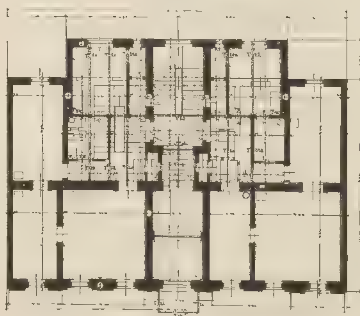


Wohnhaus in Graz.

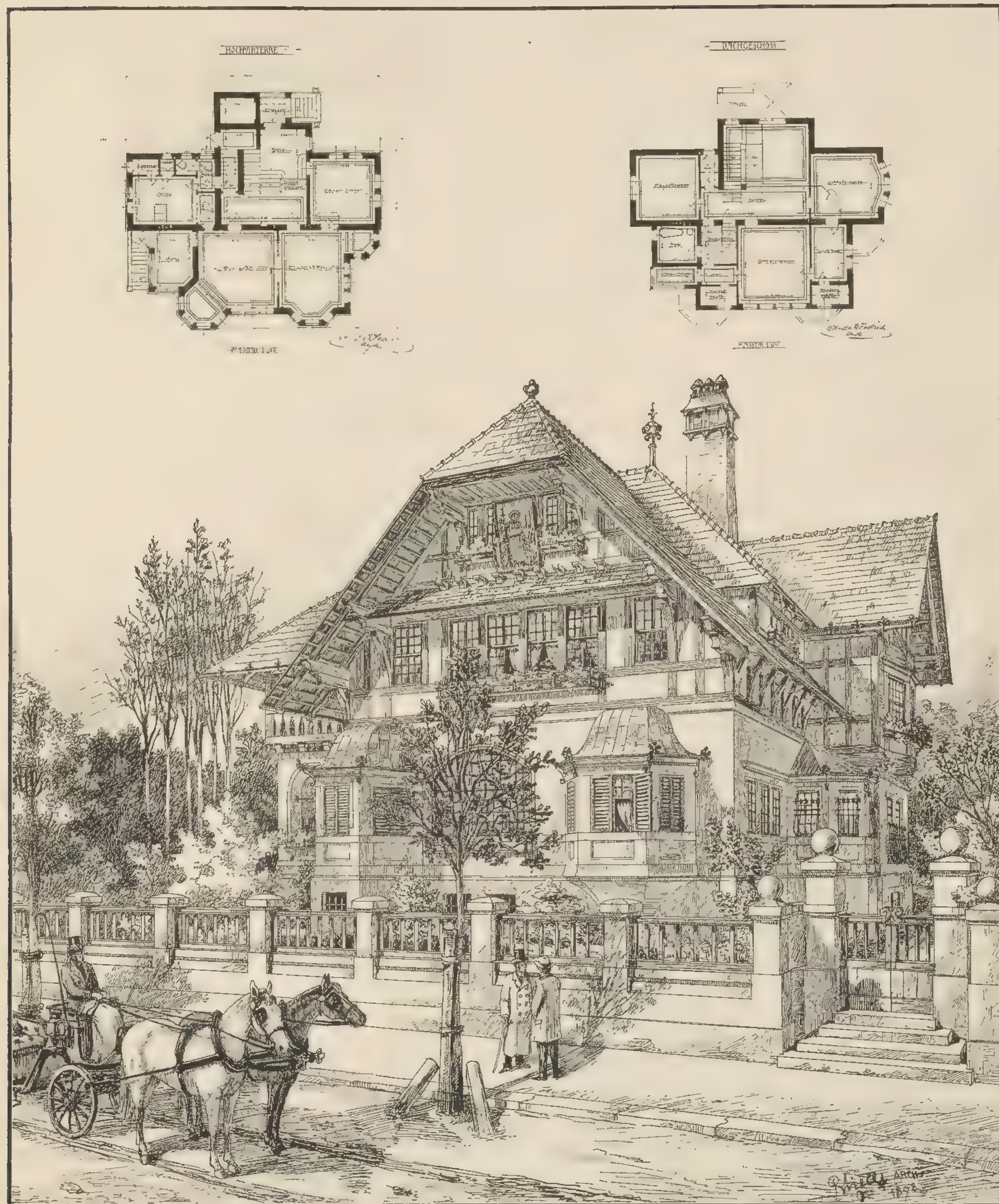
Vom Architekten Josef Hotzl







Verlag von Anton Schroll & Co. in Wien.



Verlag von Anton Schroll & Co. in Wien.

Villa Hermann in Reichenberg.

Von den Architekten Gust. Knell und Robert Hladrich.

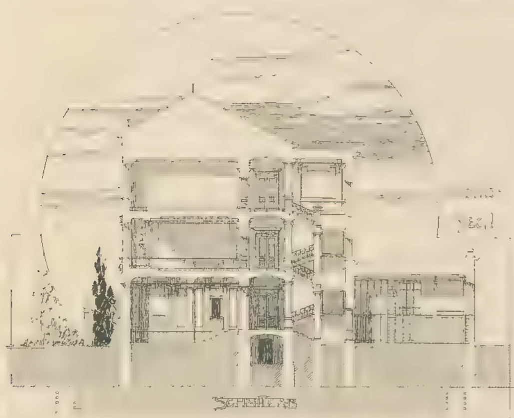


Verlag von Anton Schroll & Co. in Wien



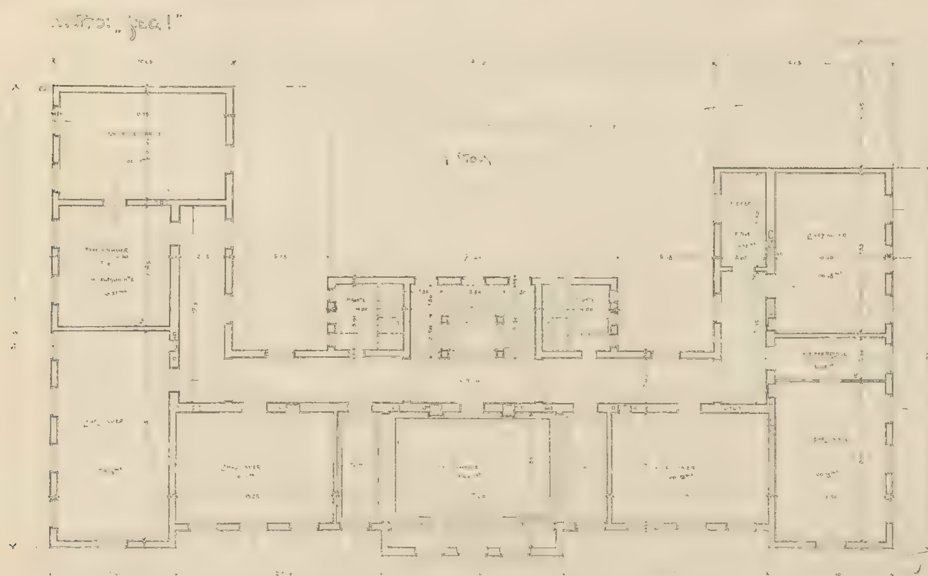
Architektonische Skizzen vom Architekten O. Schönthal.







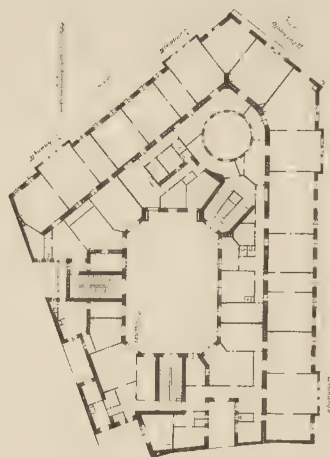
Motto: „Sieg!"



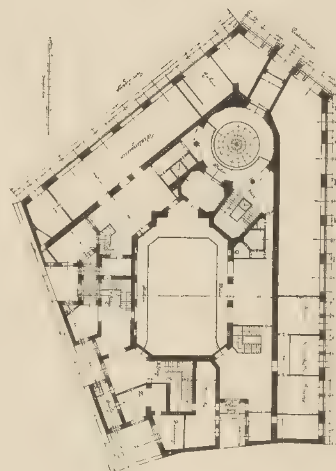
Verlag von Anton Schroll & Co. in Wien

Concurrenz um das Gymnasium in Mähr. Ostrau.

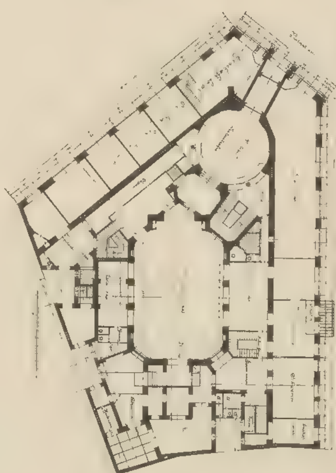
Vom Architekten M. Balzarek.



I bis IV Stock



Parterre
Untertheilung



Parterre

Verlag von Anton Schroll & Co in Wien.

Der Nestroy-Hof in Wien, II.
Vom Architekten Oscar Marmorek.



Verlag von Anton Schroll & Co. Wien

Der Habighof in Wien, IV., Hauptstrasse

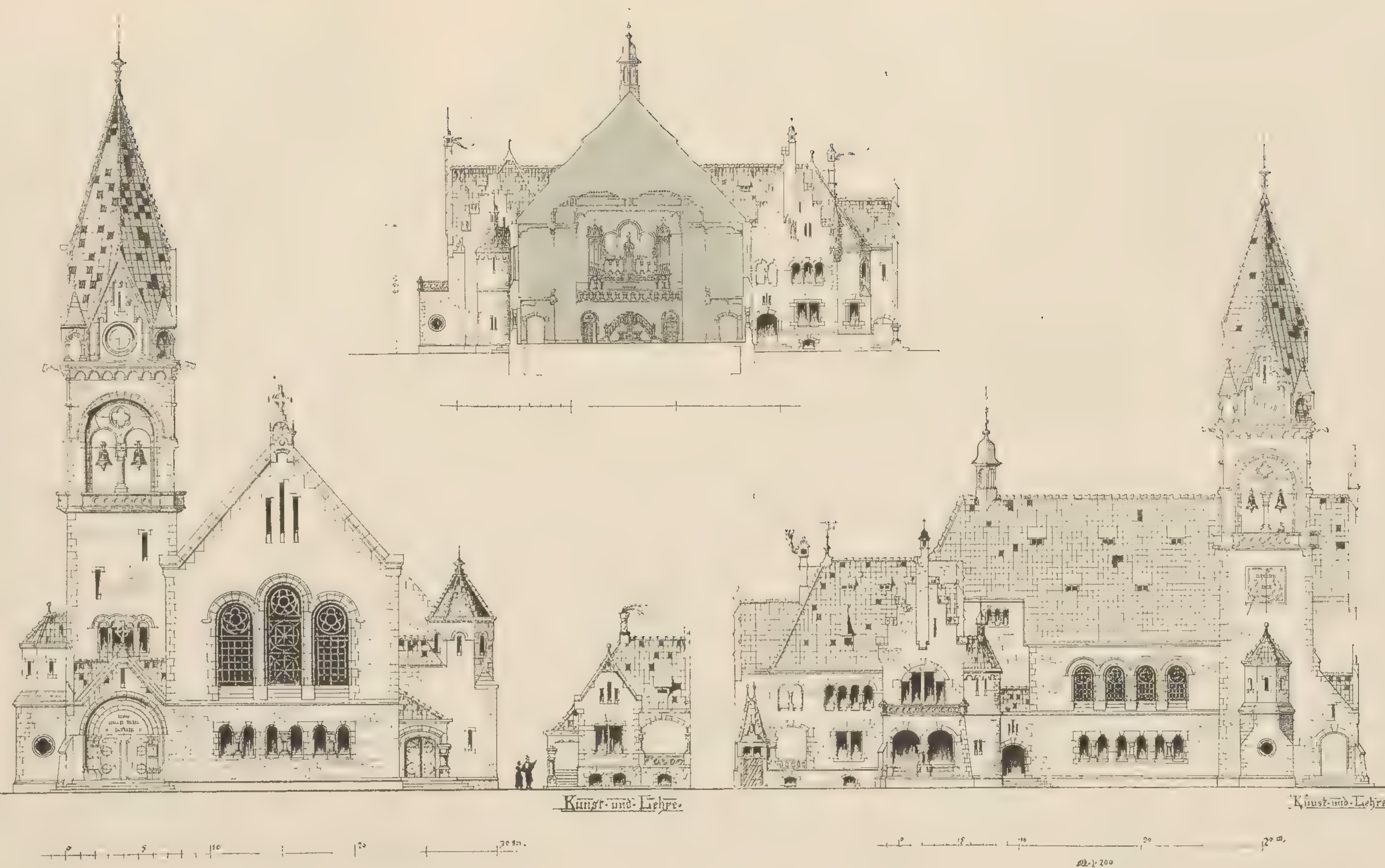
Architekt Heinrich Adam.



Verlag von Anton Schroll & Co., Wien

Die Weberhäuser in Reichenberg (Böhmen).

Gezeichnet von O. Grüner

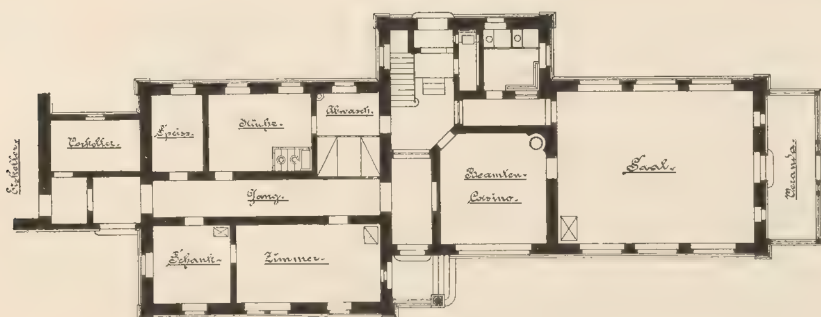


Verlag von Anton Schroll & Co., Wien

Project einer evangelischen Kirche für Hamburg (Hammerbrook).

Vom Architekten Franz v. Gerlach







Verlag von Anton Schroll & Co., Wien

Wirthshaus zum Felsenkeller in Adamsthal

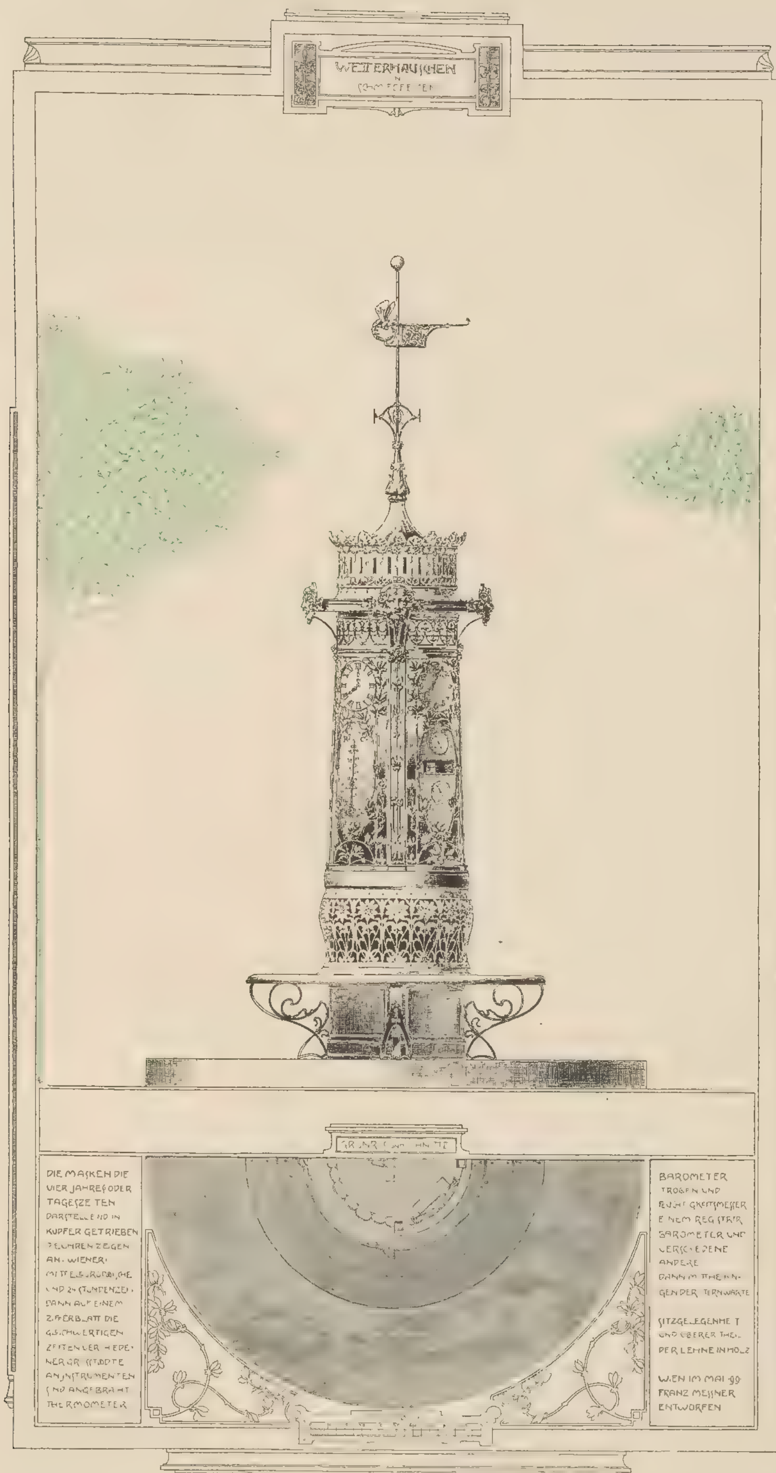
Vom Architekten Gustav Ritter v. Neumann



Architekt Franz Matouschek. —

Studie zu einem monumentalen Eingang in einen k. u. k. zoologischen Garten. Rechtsseitiger Thurm — als Ergänzung zu den Arbeiten um das Schwendenwein-Reisestipendium — eine erste Idee. Im Gegensatz zum definitiven Project — im Supplementheft Nr. 5 — war hier der »Eingang« architektonisch besonders betont und als das die gesammten Baulichkeiten beherrschende Motiv aufgefasst.

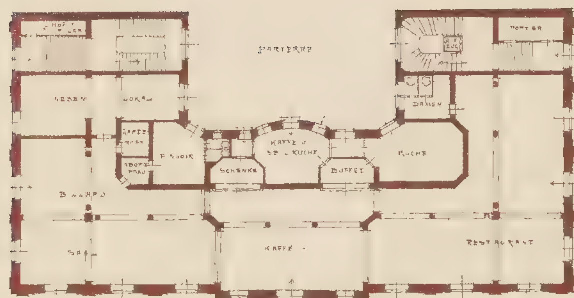
Verlag von Anton Schrol. & Co., Wien.



Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.









CAFÉ-RESTAURANT „KAISER FRANZ JOSEF“ IN MÜNCHEN.

ERBAUT VOM ARCHITEKTEN UND PROFESSOR EMANUEL SEIDL IN MÜNCHEN.

VERLAG VON ANTON SCHROLL & CO. IN WIEN

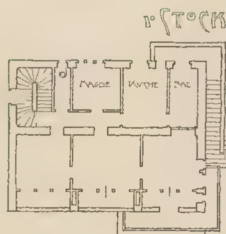


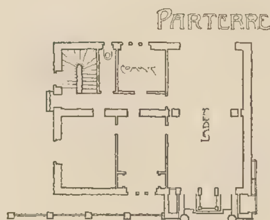
Verlag von Anton Schrol & Co. Wien.

K. k. Oberbaurath Professor Otto Wagner



ENTWURF ZU EINEM LANDHAUS MIT KRAEMERLADEN

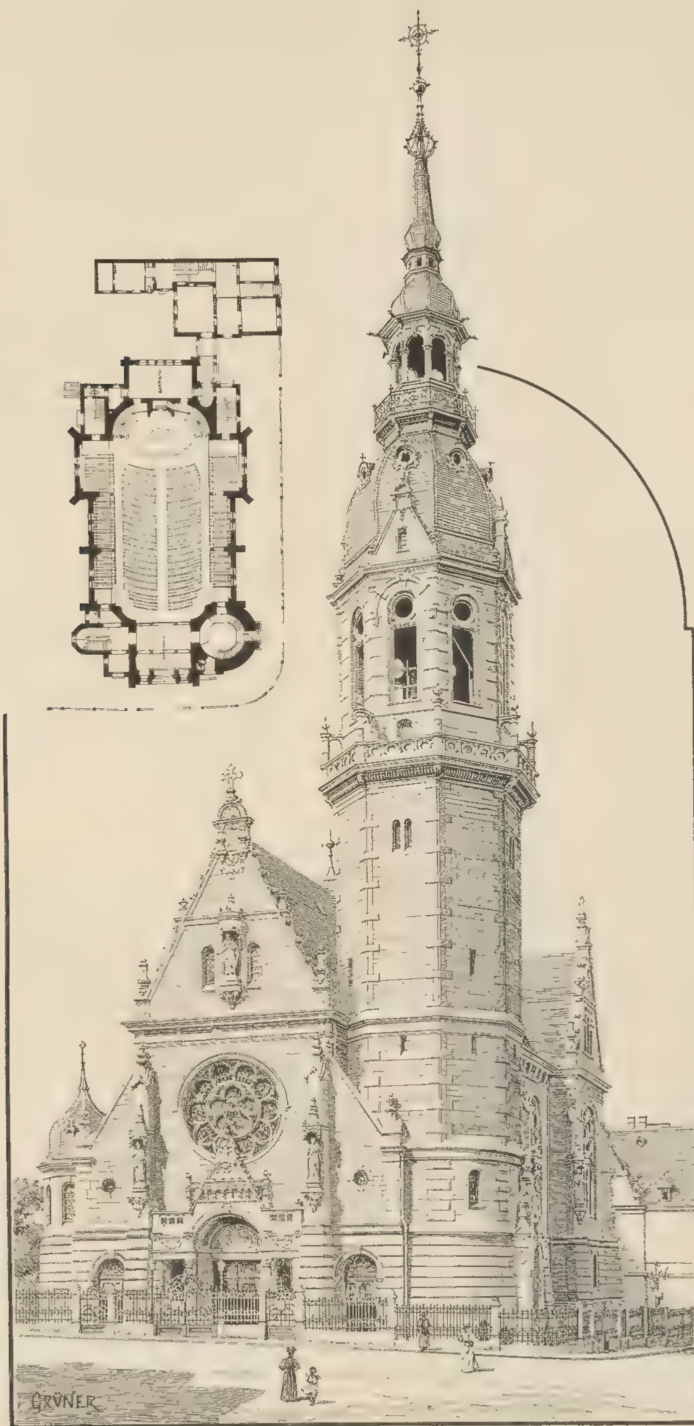






Architekt
WUNIBALD DEININGER.

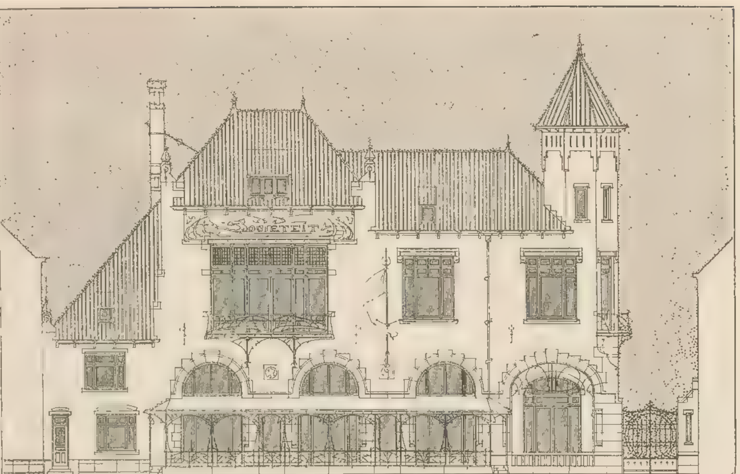
Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

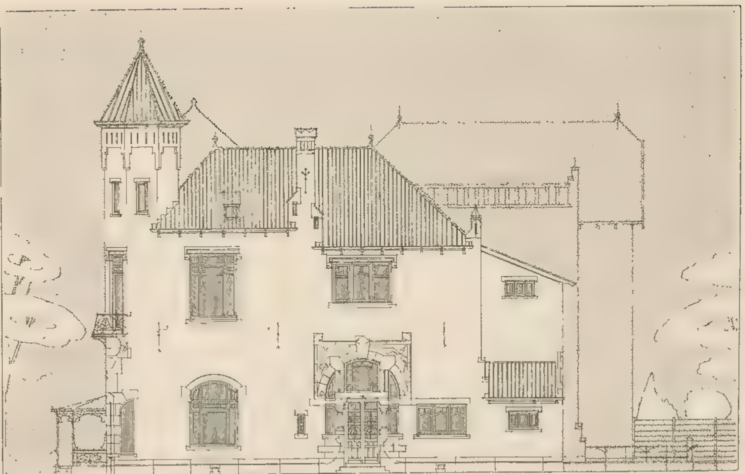


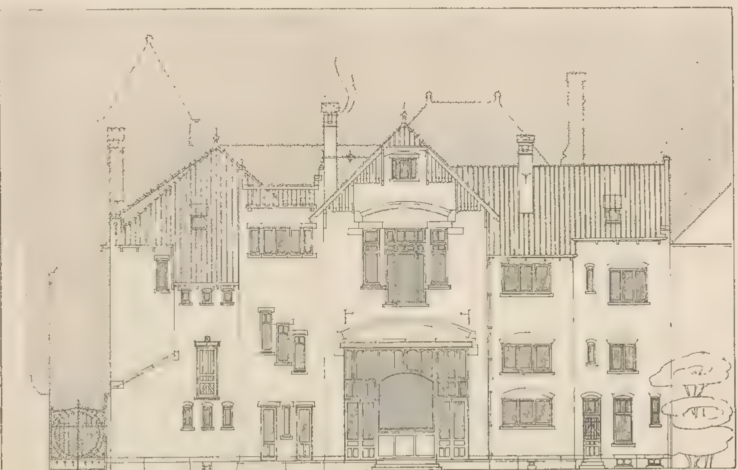
Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

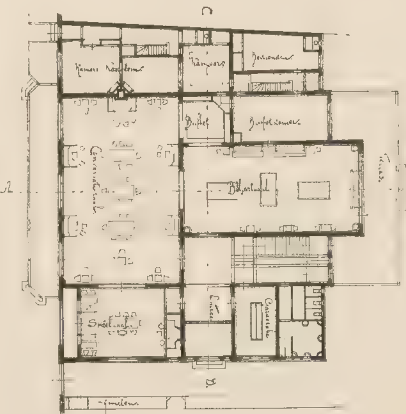
Die Christus-Kirche in Aachen.

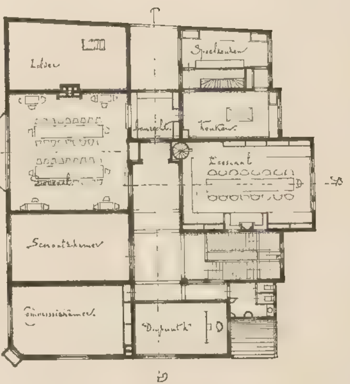
Vom Architekten Prof. Kraus.











Concurrenzproject für ein Studenten-Vereinshaus in Utrecht.

Vom Architekten Joh. J. Gort jun.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien



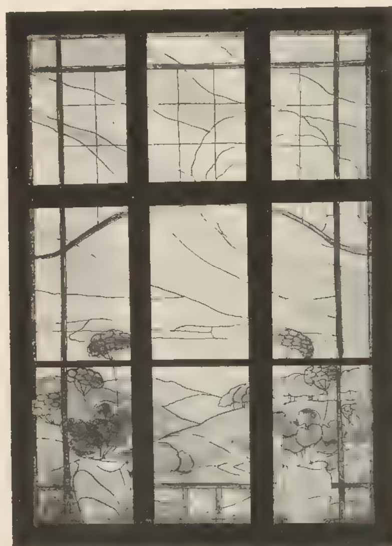


Bleiverglasungen aus Opalescent-, Kathedral- und Tonglas

Entwurf von Arch. Fr. Freih. v. Krauss

ausgeführt von C. Geyling's Erben, Wien





Verlag von Anton Schroll & Co., Wien



Verlag von Anton Schroll et Co., Wien

Project für den Umbau eines gewöhnlichen Landhauses in eine Castellfaçade bei St. Pölten.

Entworfen und ausgeführt von J. Sowinski et Rich. Frauenfeld





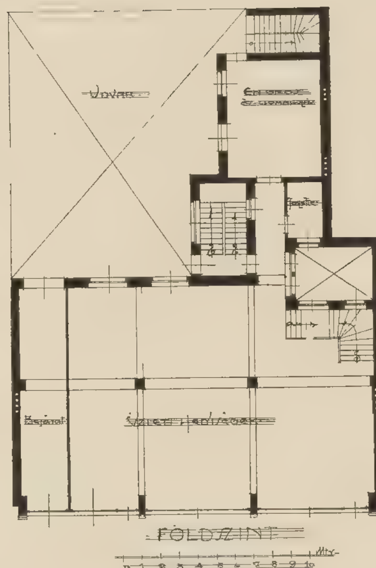
Portal zur 2. Wiener Mode-Ausstellung.

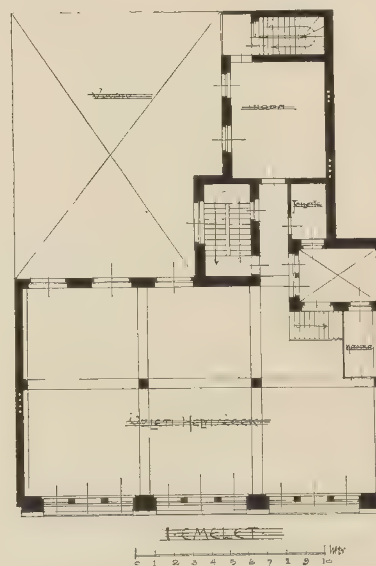
Entwurf vom Architekten R. Dick.

Plastik vom Bildhauer F. Vogl.



Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.





Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Geschäfts-, Bureau und Wohnhaus.

Vom Architekten Titus A. William Bobula in Stuttgart.



Verlag von Anton Schroll & Co. in Wien

Entwurf für das neue Rathhaus in Jägerndorf (Oest. Schlesien).

Vom Architekten Leop. Bauer

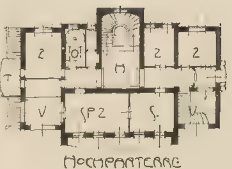


EINE GRAB-KAPELLE FÜR HERRN BAUMEISTER E. FRANK
IN JÄGERNDORF. ARCHITECT LEOP. BAUER

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien

Vornehmheit bei der größtmöglichen Einfachheit war der leitende Gedanke bei der Verfassung dieses Projects eines modernen Familienwohnhauses, welches dem heutigen Lebensverhältnis entspricht.

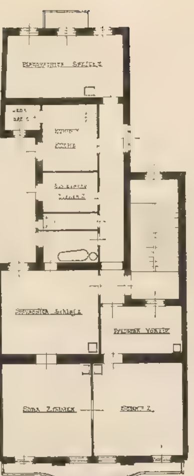
Ein Hochparterre als Repräsentationsgeschoss mit Vestibule, Salon, Speisezimmer, Veranda und Terrassen, eine bequeme Halle und Office, einige Nebenraume; der 1. Stock mit den nöthigen Wohnräumen und das Souterrain mit dem gesammten Wirtschaftsapparat.

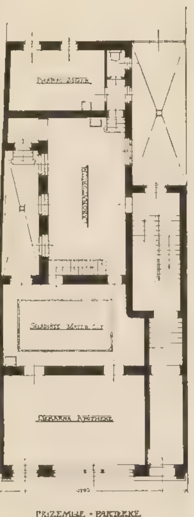


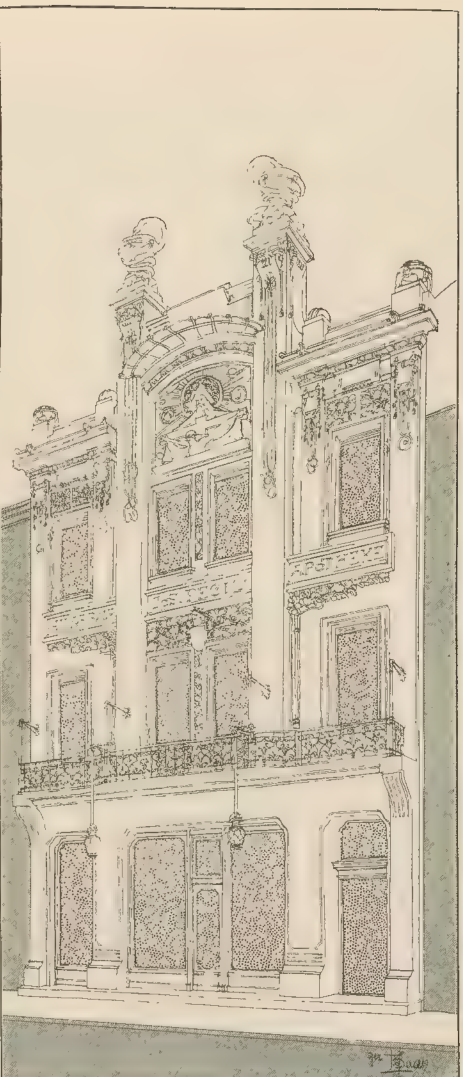


Verlag von Anton Schroll & Co., Wien

Vom Architekten Hans Mayr







Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Apotheke zur »Heiligen Dreifaltigkeit« und Familienwohnhaus des Herrn Josip v. Pečič.

Von den Architekten Hönigsberg & Deutsch.

ENTWURF FÜR EIN „ECKHAUS"
SEITEN-FACADE.



Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

10 5 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 METER.

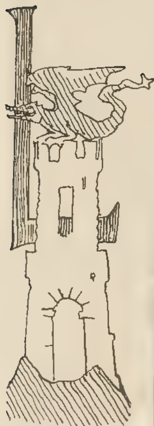
Wohn- und Geschäftshaus in Brünn.
Vom Architekten Ant. Blažek.



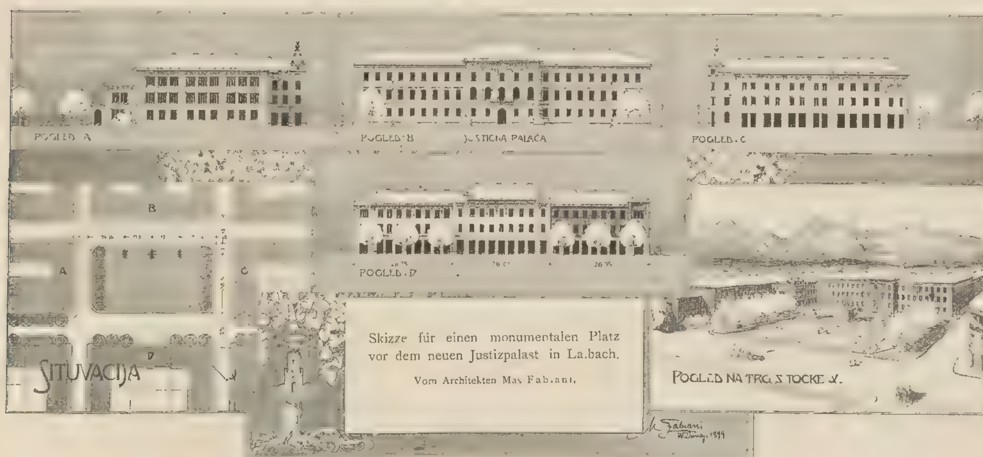
Verlag von Anton Schroll & Co., Wien

Portal vom Hause »Römerhof« in Wien, I. Wipplingerstraße.

Vom Architekten k. k. Baurath Julius Deininger.







Skizze für einen monumentalen Platz vor dem neuen Justizpalast in Laibach.

Vom Architekten Max Fabiani.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.



Verlag von Anton Schroll & Co., Wien

Wohnhaus des Herrn Béla Csillag in Budapest.

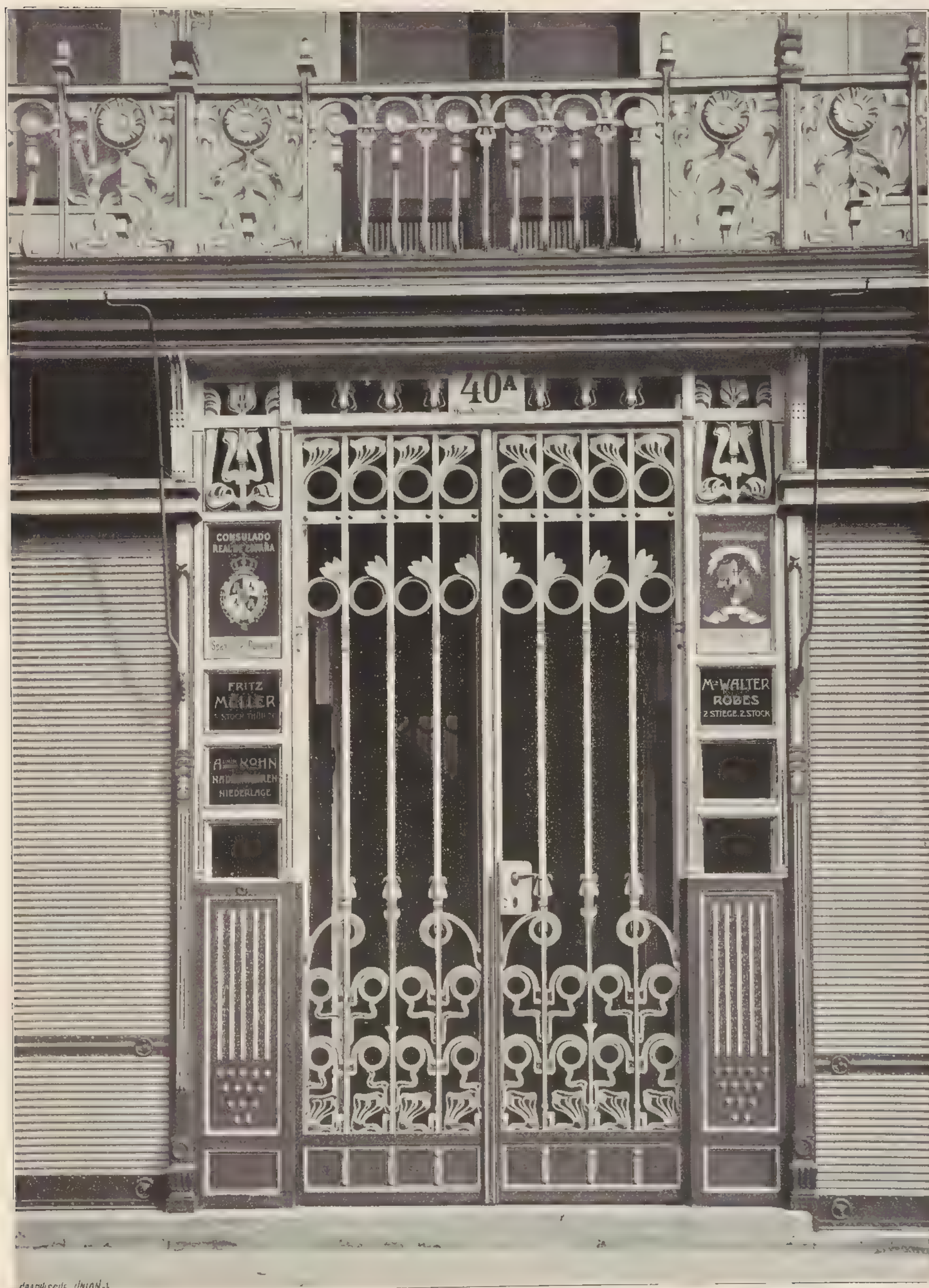
Vom Architekten Ernst Goldmann.





Verlag von Anton Schroll & Co., Wien

Architektonische Skizzen
von Rudolf Melichar.



GRAPHISCHE UNION

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Von k. k. Oberbaurath und Professor Otto Wagner.

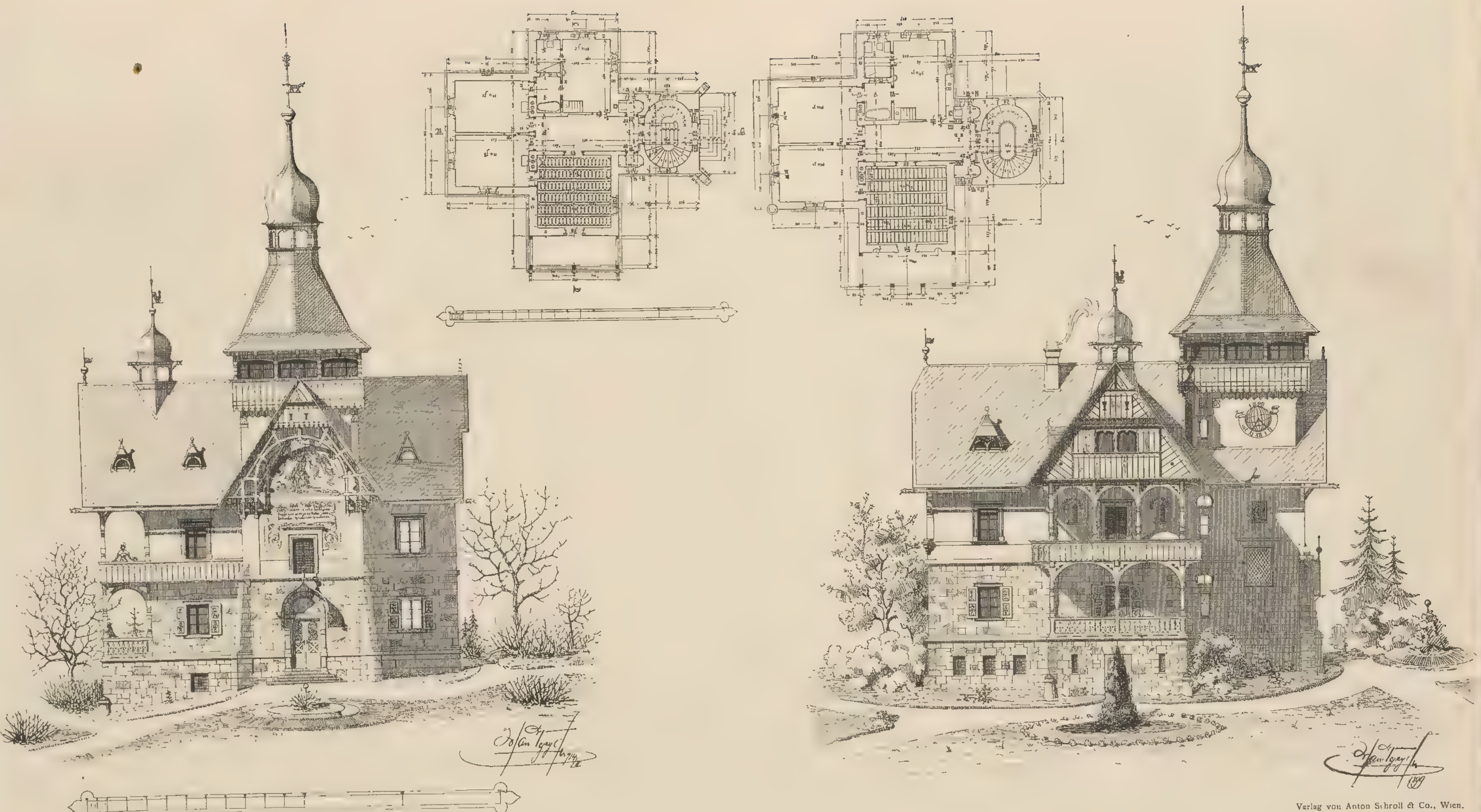


Wien, V. Wienstrasse.
Von den Architekten Gebrüder Drexler.



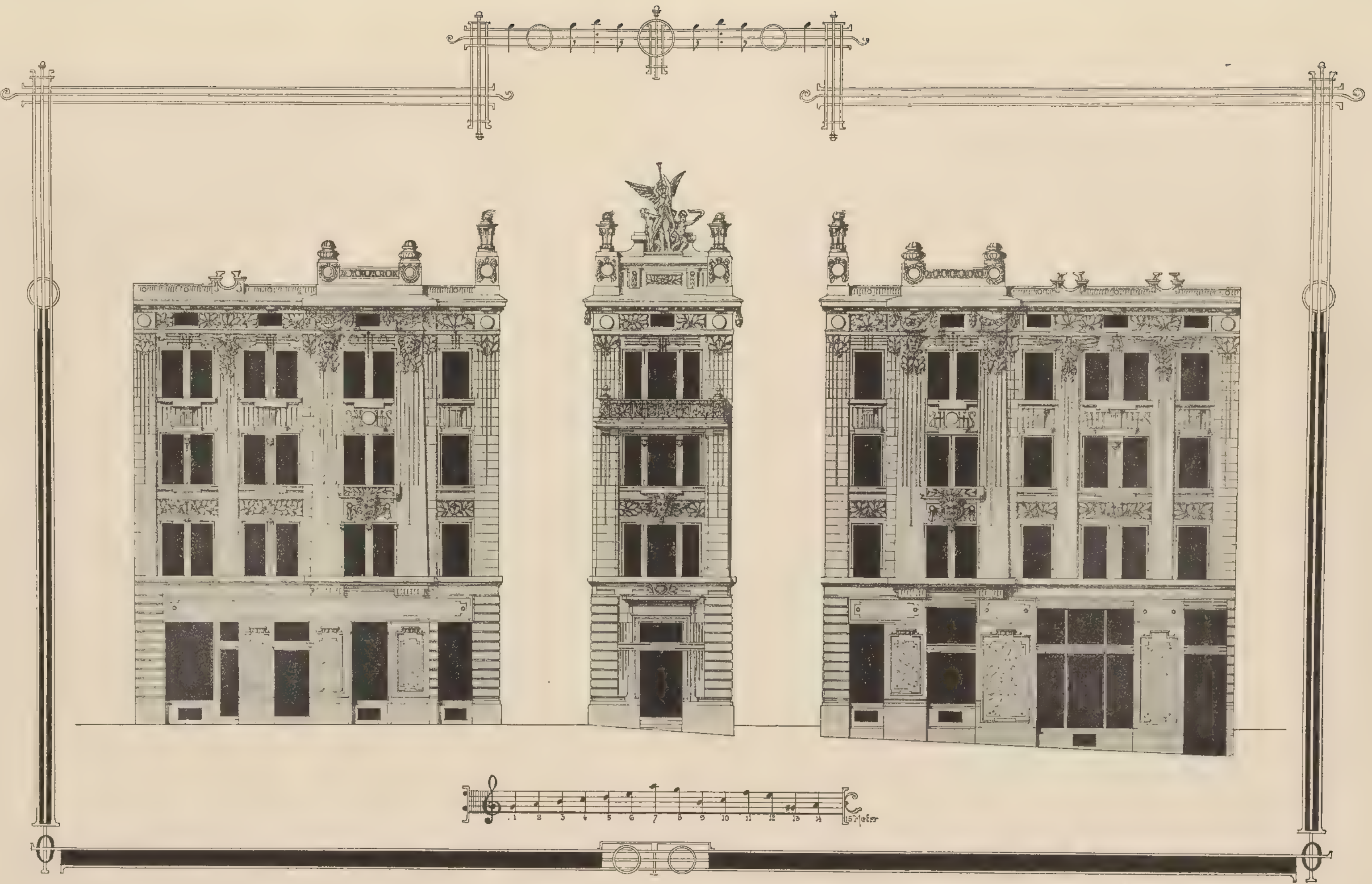
Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Wohnhaus Wien-Schwechat.
Vom Architekten L. Eber.



Vom Architekten Johann Vejrych.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

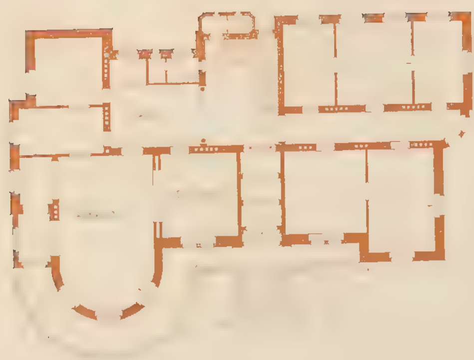


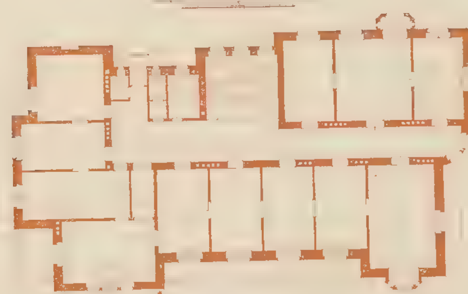
Verlag von Anton Schroll & Co., Wien

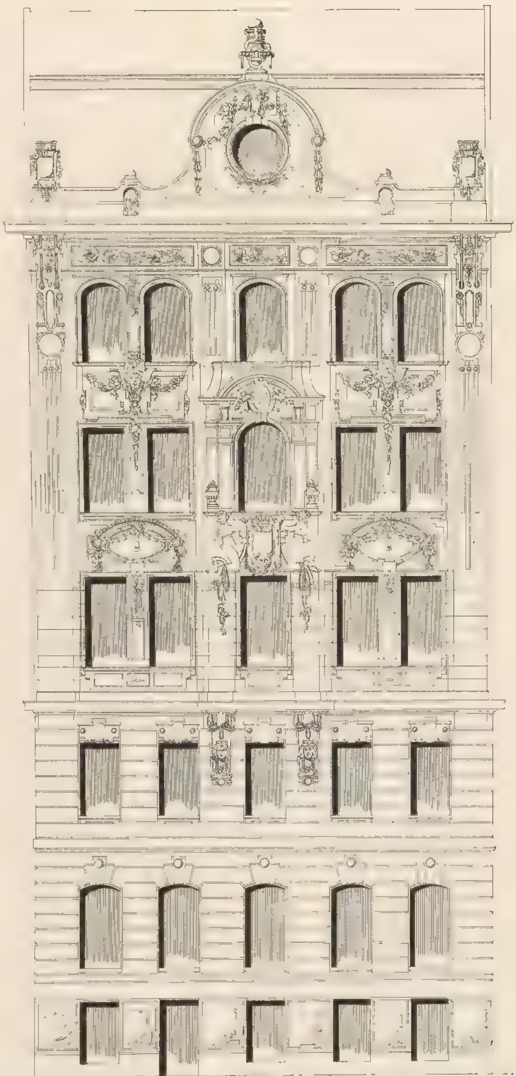
Hotel Kaiserhof in Aussig a. d Elbe.

Entwurf vom Architekten L. Eber.











Verlag von Anton Schroll & Co., Wien

Wohnhaus in Wien, IV. Mayerhofgasse.

Vom Architekten J. Beer und den Baumeistern Robl & Löwitsch

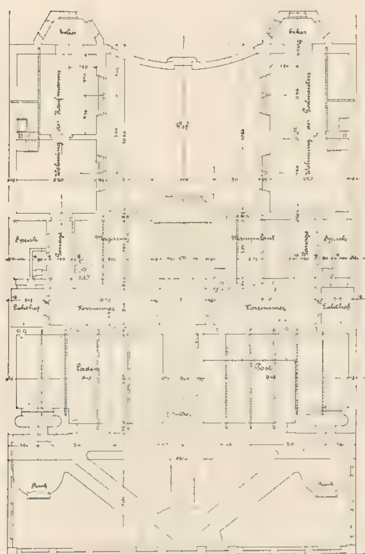


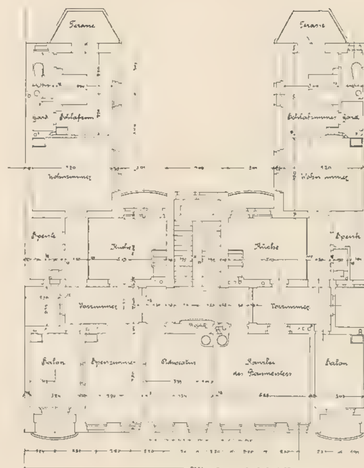
Verlag von Anton Schroll et Co. Wien

Hotel »Kaiserhof« in Detmold.

Vom Baumeister Höfer.

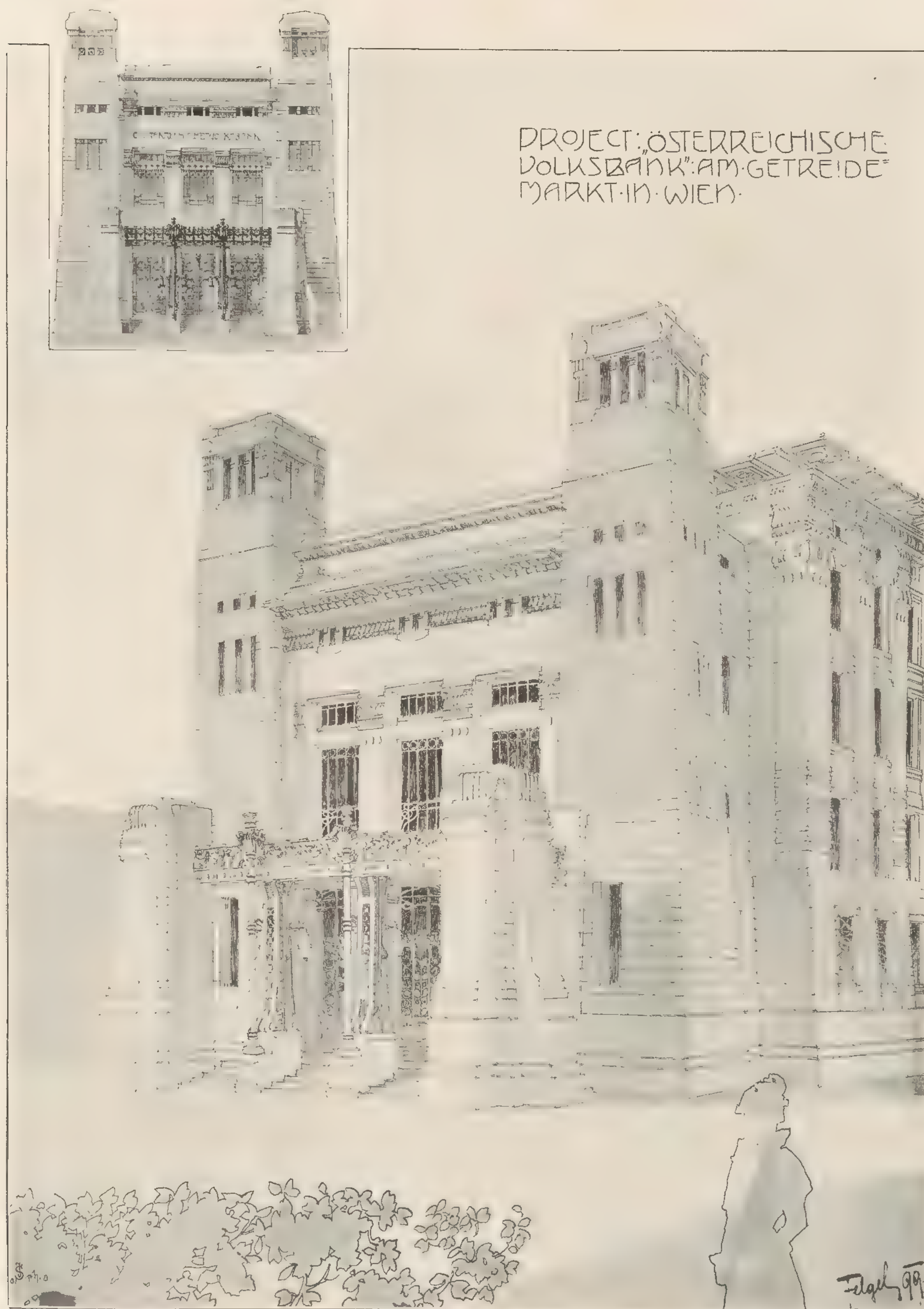






Haus für Nauern in Böhmen
Architekt k. k. Prof. JAN KOTĚRA.

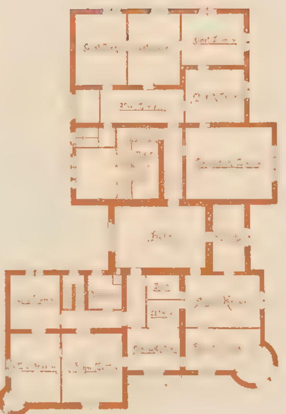
Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.



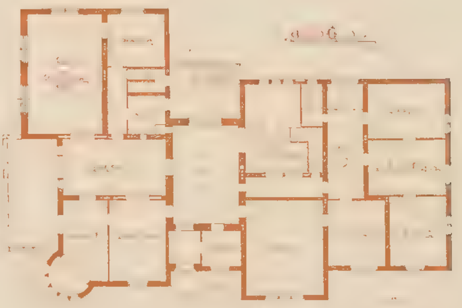
Verlag von Anton Schroll & Co., Wien

Vom Architekten Oskar Felgel.





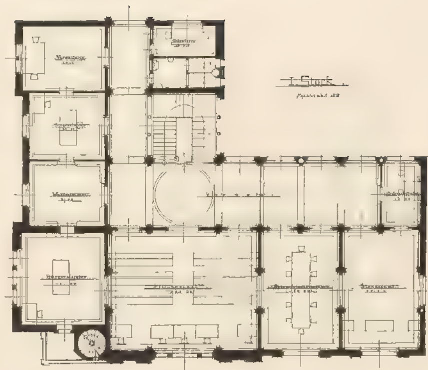


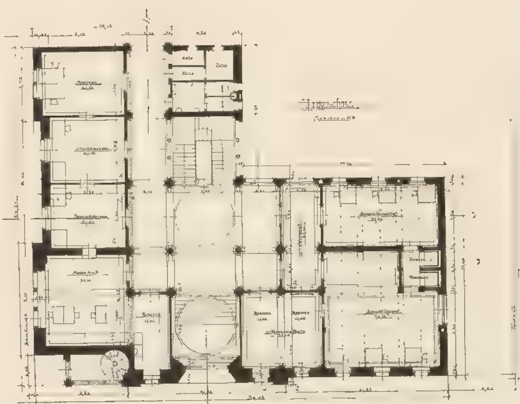


Entwurf einer Villa.
Vom Architekten Hugo [illegible]

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.





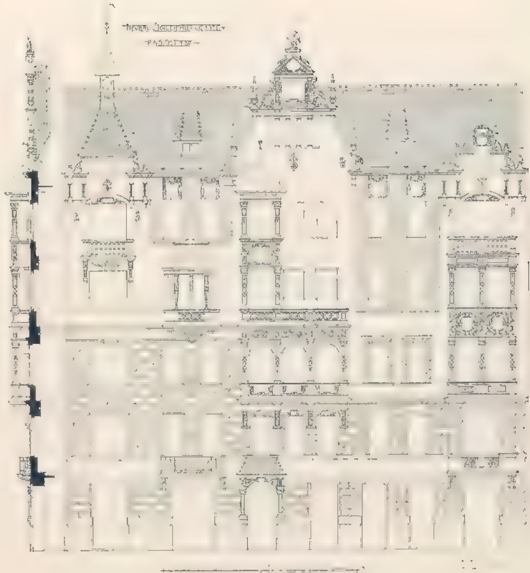


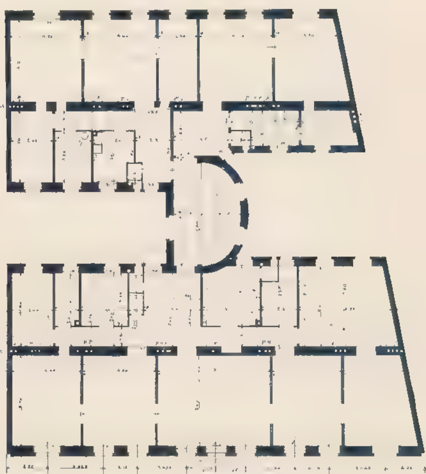
Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Ein Entwurf aus engerer Wahl von dem Rathhauswettbewerb Rüttenscheid.

Vom Architekten Thomas Weiss.







Wohnhaus in Wien, IV. Schleifmühlgasse 4.

Vom Architekten H. Wolff.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.



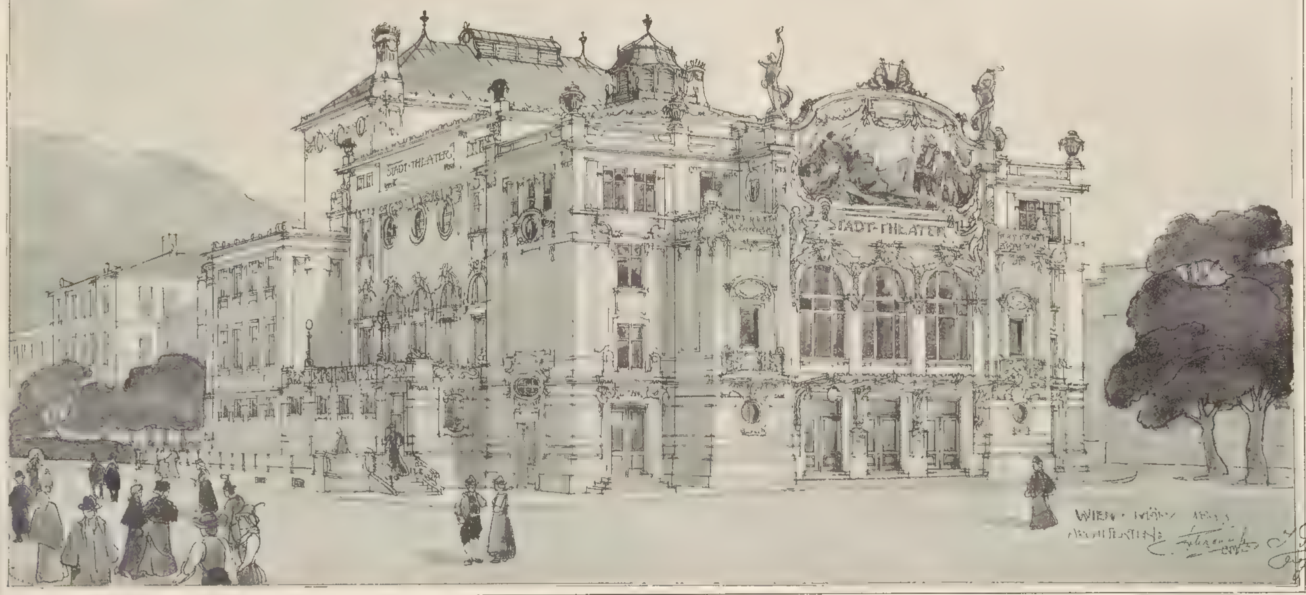




Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Das Bootshaus des Dresdener Rudervereines in Blasewitz

Von den Architekten Richard Schleinitz und Ernst Noack.



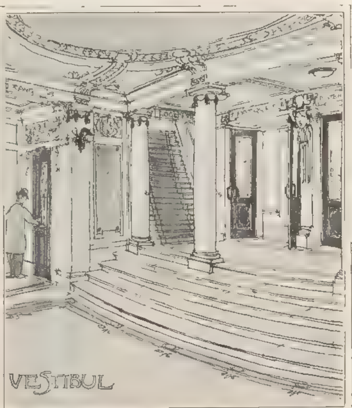
Verlag von Anton Schroll & Co, Wien.

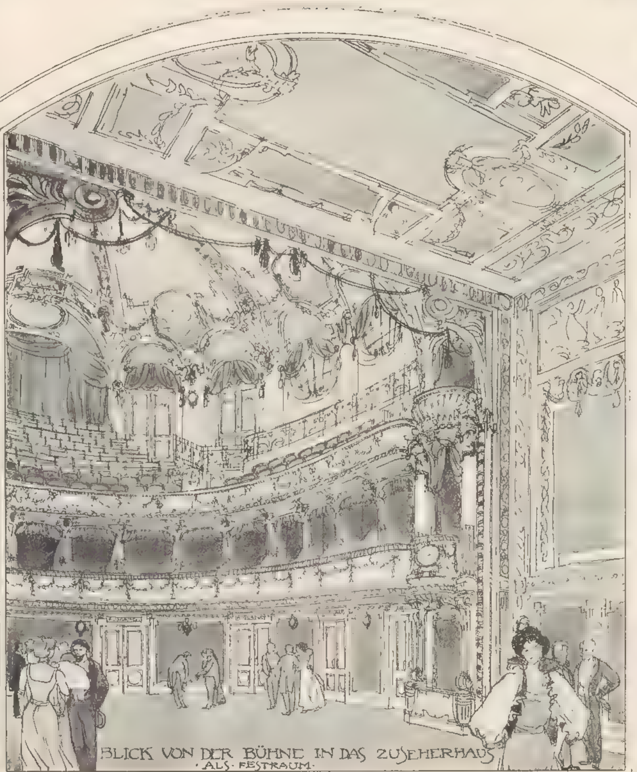
Von den Architekten F. Freih. v. Krauss und Jos Tölk

CONCURRENZ-ENTWURF



STADT-THEATER FÜR MERAN







ARCHITEKTEN



Verlag von Anton Schroll & Co., Wien

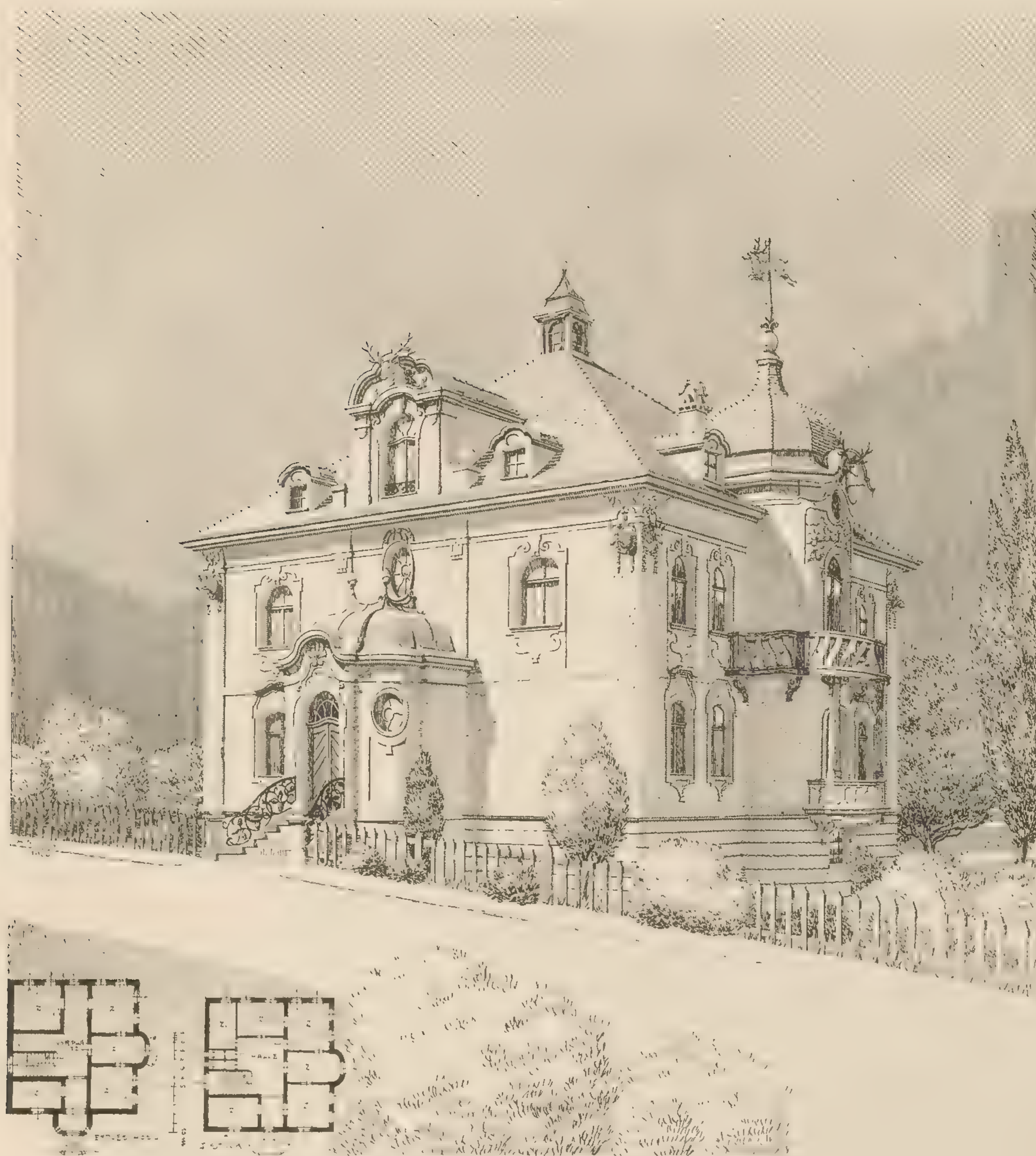
Arch. Fr. Ohmann, k. k. Professor



Verlag von Anton Schroll & Co. in Wien

Das neue Theater in Meran.

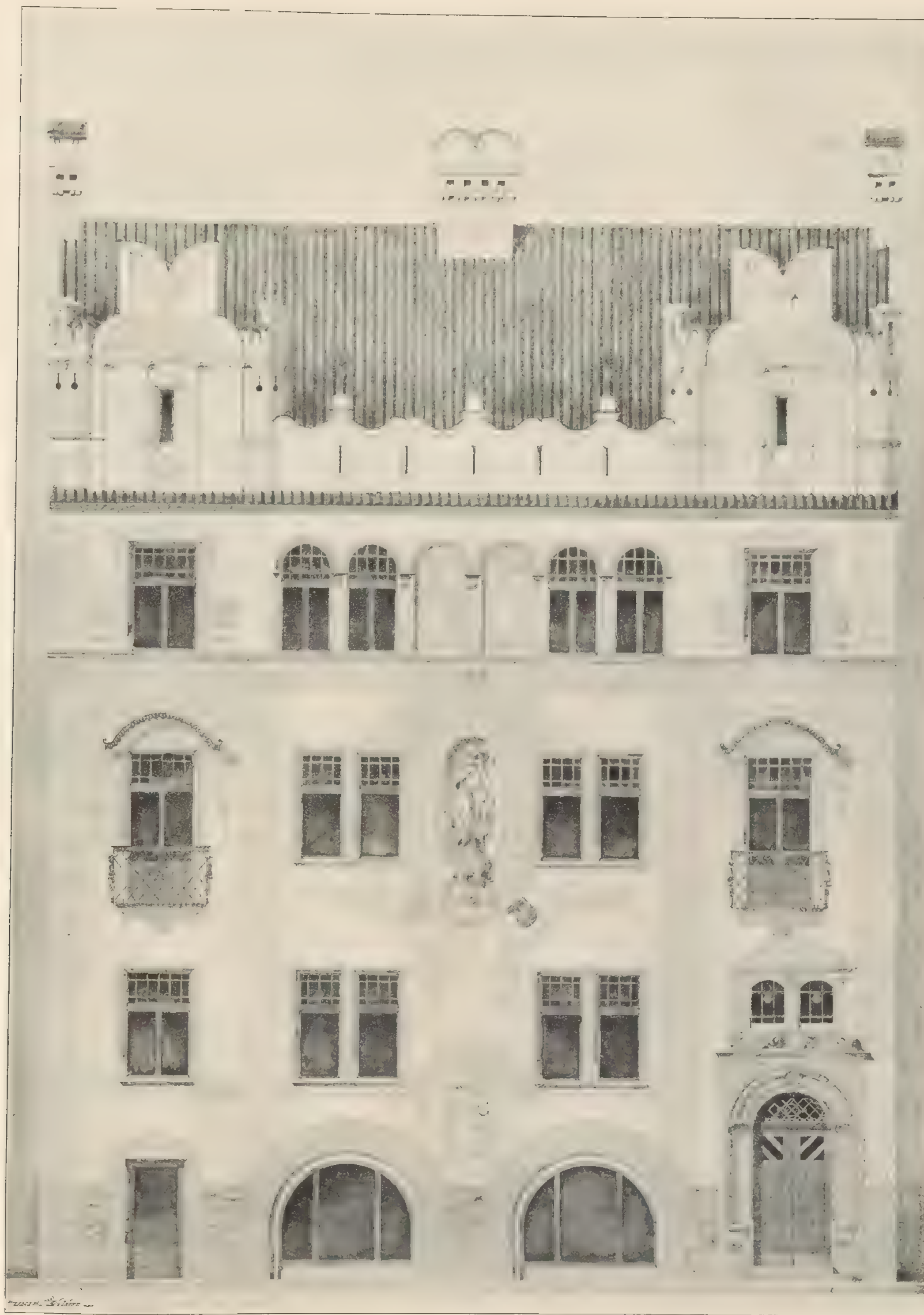
Vom Architekten Martin Dülfer.



Verlag von Anton Schroll & Co. in Wien.

Forsthaus in Hohenschwangau.

Vom Architekten E. Drollinger.

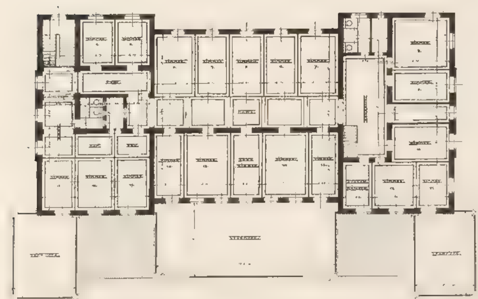


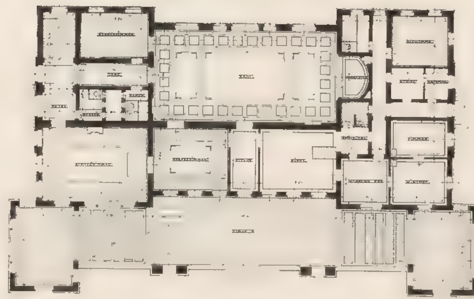
Verlag von Anton Schroll & Co. in Wien

Wohnhaus in Königgrätz.

Von den Architekten B. Bendelmayer und R. Nemec ausgeführt vom Baumeister Victor Weinhengst.





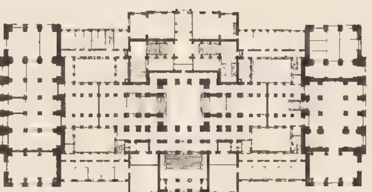


Verlag von Anton Schroll & Co. in Wien.

Restauration in Reichenberg.

Vom Architekten Gustav Knell


Erster Stock


Ebener Erde.

Concurrenzentwurf (angekauft) für die neue Börse in Budapest.

Vom Architekten Oskar Marmorek.

Verlag von Anton Schroll & Co. in Wien



Verlag von Anton Schroll & Co. in Wien.

Exposition Ferd. Goldscheider auf der Weltausstellung in Paris 1900.

Vom Architekten A. Neukomm.



·GRABSTAETTE·
·FUER DIE FAMILIE MOSER·
BILDH. J. MOSER ·IN MERAN· ·ARCH. G. ROSSMANN·
-PARIS- -PARIS-

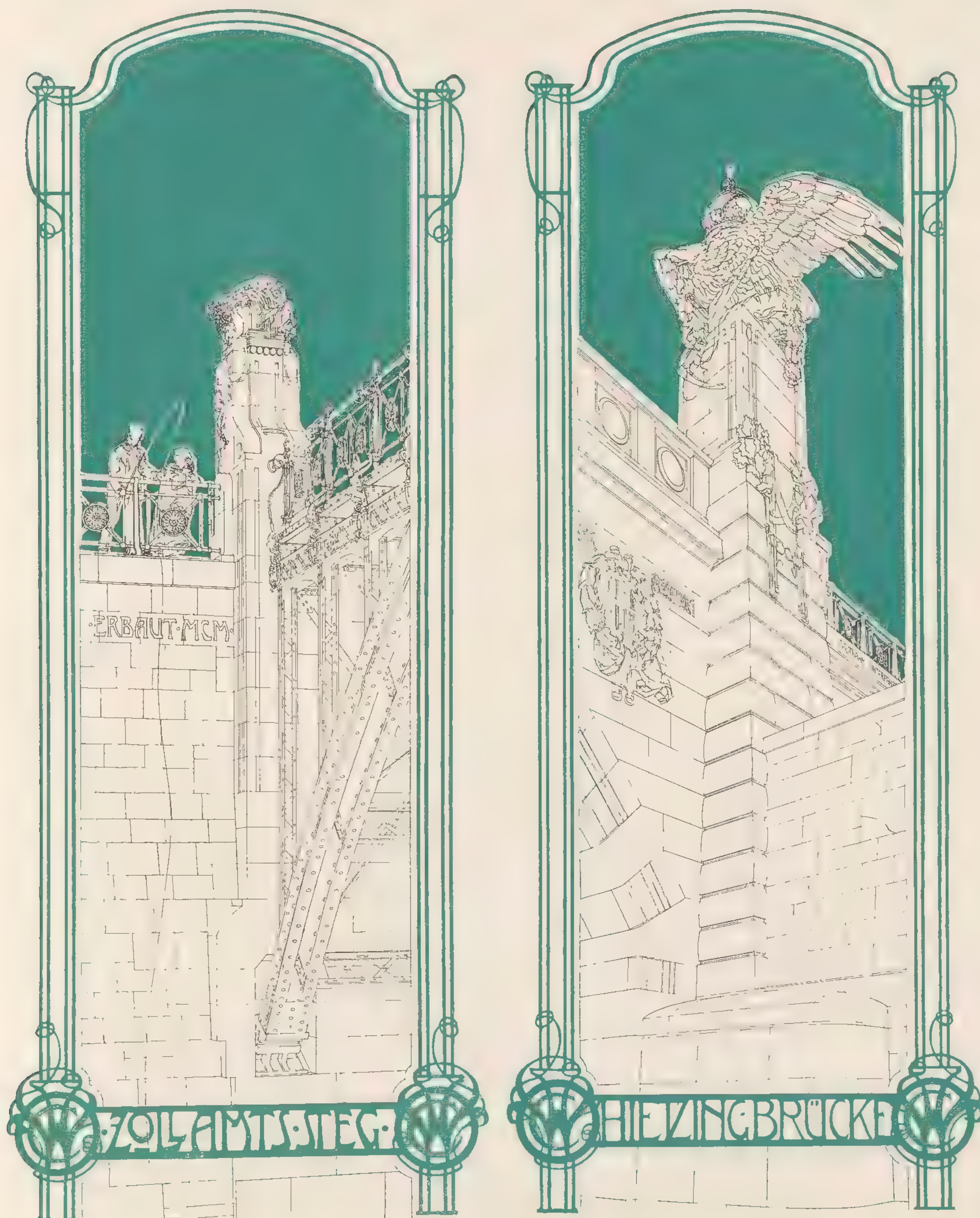
Verlag von Anton Schroll & Co. in Wien.



Verlag von Anton Schroll & Co., Wien

Abschluss der Wienfluss-Einwölbung im Stadtparke in Wien.

Von den Architekten k. k. Prof. Friedrich Ohmann und Josef Hackhofer



Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Skizzen zu Widerlager Pylonen.

Von den Architekten k. k. Prof. Friedrich Ohmann und Josef Hackhofer.



Detail der Eisenconstruction der Radetzkybrücke in Wien.



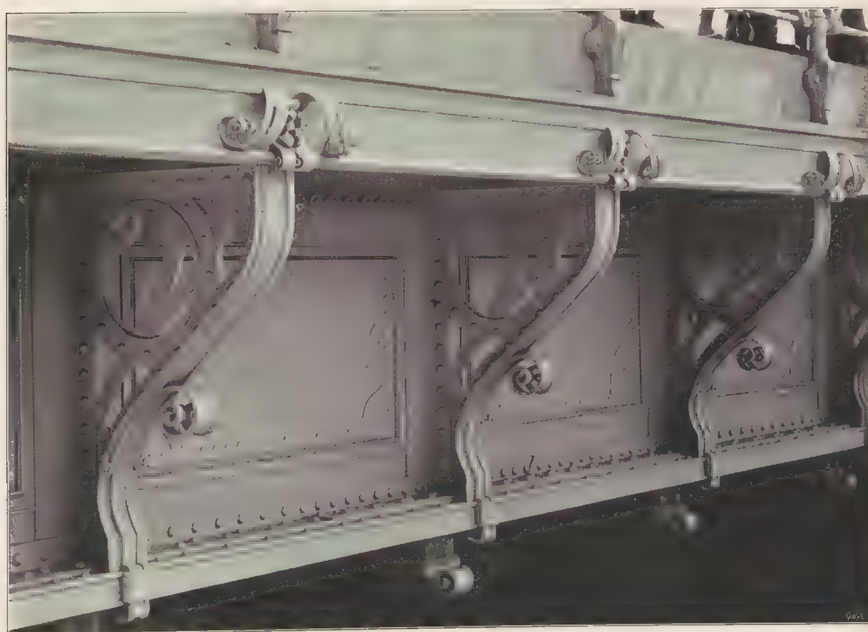
Verlag von Anton Schroll & Co., Wien

Laterne am Zollamtssteg in Wien

Von den Architekten k. k. Prof. Friedrich Ohmann und Josef Hackhofer



Detail der Eisenconstruction der Marxerbrücke in Wien.



Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Detail der Eisenconstruction der Stubenthorbrücke in Wien.

Von den Architekten k. k. Prof. Friedrich Ohmann und Josef Hackhofer.



Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Restaurierung der Kirche in Zlonitz

Von Architekten Prof. Friedrich Ohmann





Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Restaurierung der Kirche in Zlonitz.
Vom Architekten Prof. Friedrich Ohmann.

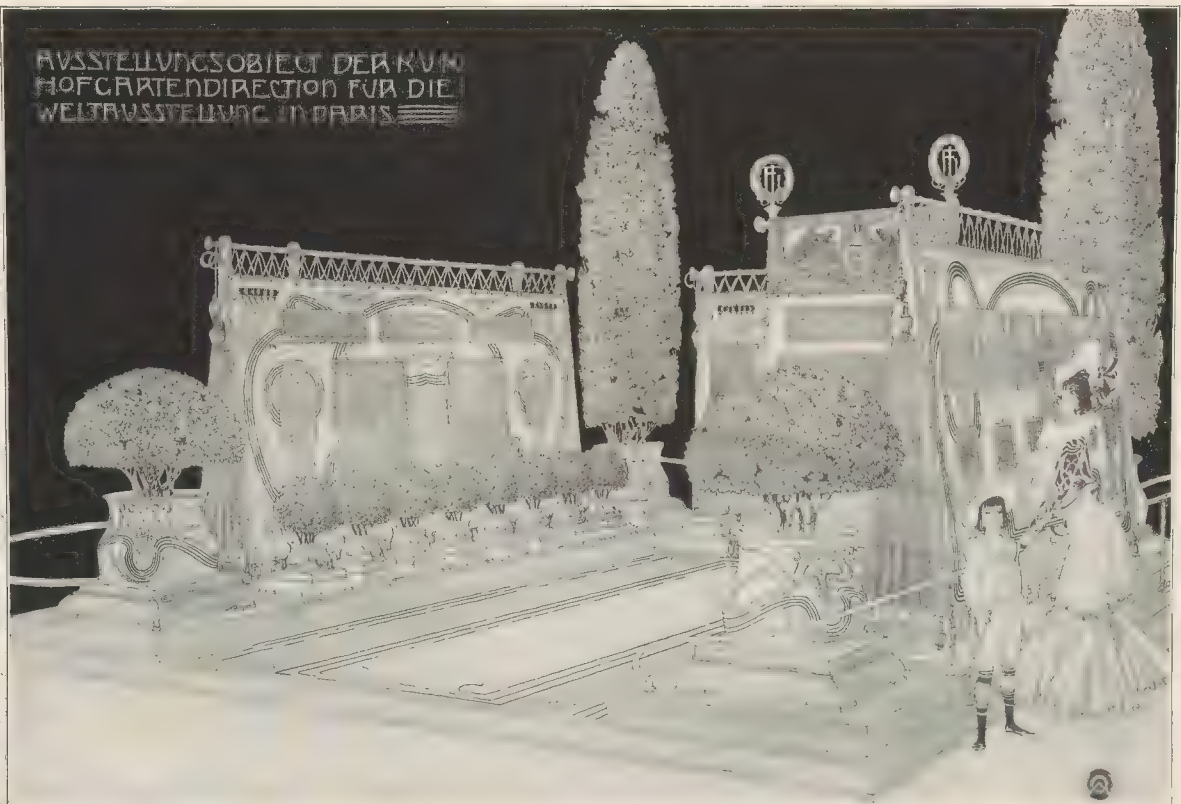


Verlag von A[illegible] Schroll & Co. Wien

Wohnhaus eines Arztes in St. Pölten.

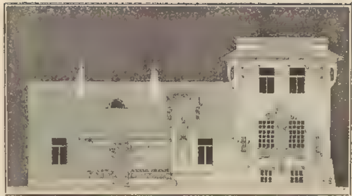
Vom Architekten Prof. J. M. Olbrich.





Vom k. k. Oberbaurath Prof. Otto Wagner

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.





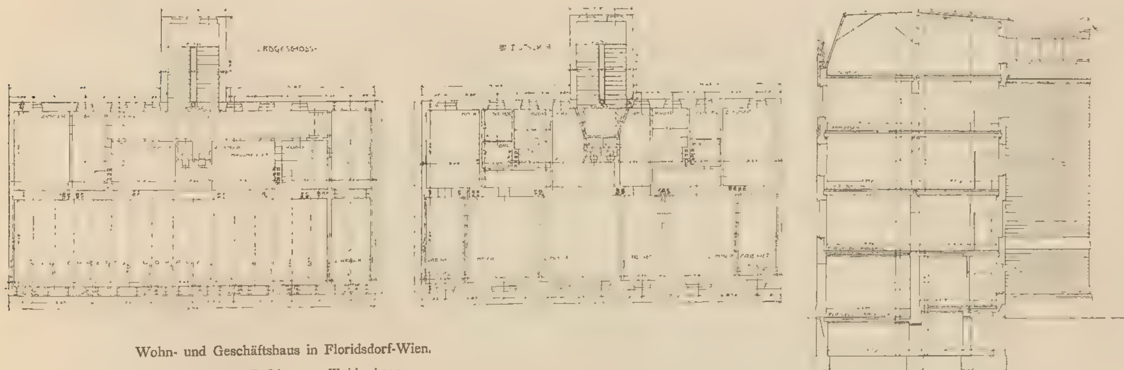





Villa in Hadersdorf

Vom Architekten Rud. Tropsch

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien



Wohn- und Geschäftshaus in Floridsdorf-Wien.

Vom Architekten F. Dietz von Weidenberg.

Verlag von Anton Schroll & Co. in Wien.





Verlag von Anton Schroll & Co., Wien

Villa des Schriftstellers Hermann Bahr in Wien, Ober-St. Veit.

Vom Architekten Prof. J. M. Olbrich.







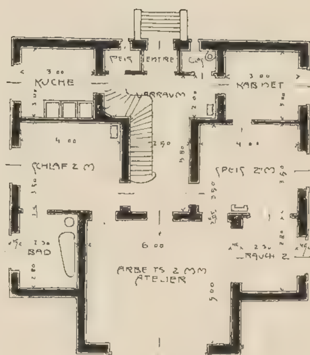
Verlag von Anton Schroll & Co Wien

Villa des Schriftstellers Hermann Bahr in Wien, Ober-St. Veit.

Vom Architekten Prof. J. M. Olbrich.



PERSPECTIVE

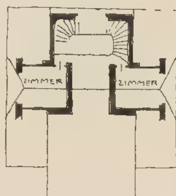


PARTERRE PLAN

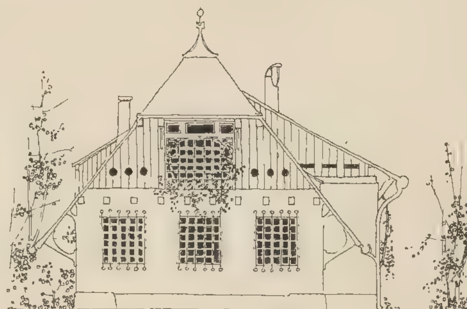
STUDIE ZU EINEM
KLEINEN WOHNHAU-
SE FÜR FRL. KALAS
BEI PRAG



SÜD SEITE



DACHBODEN PLAN
MANSARDEN Z.



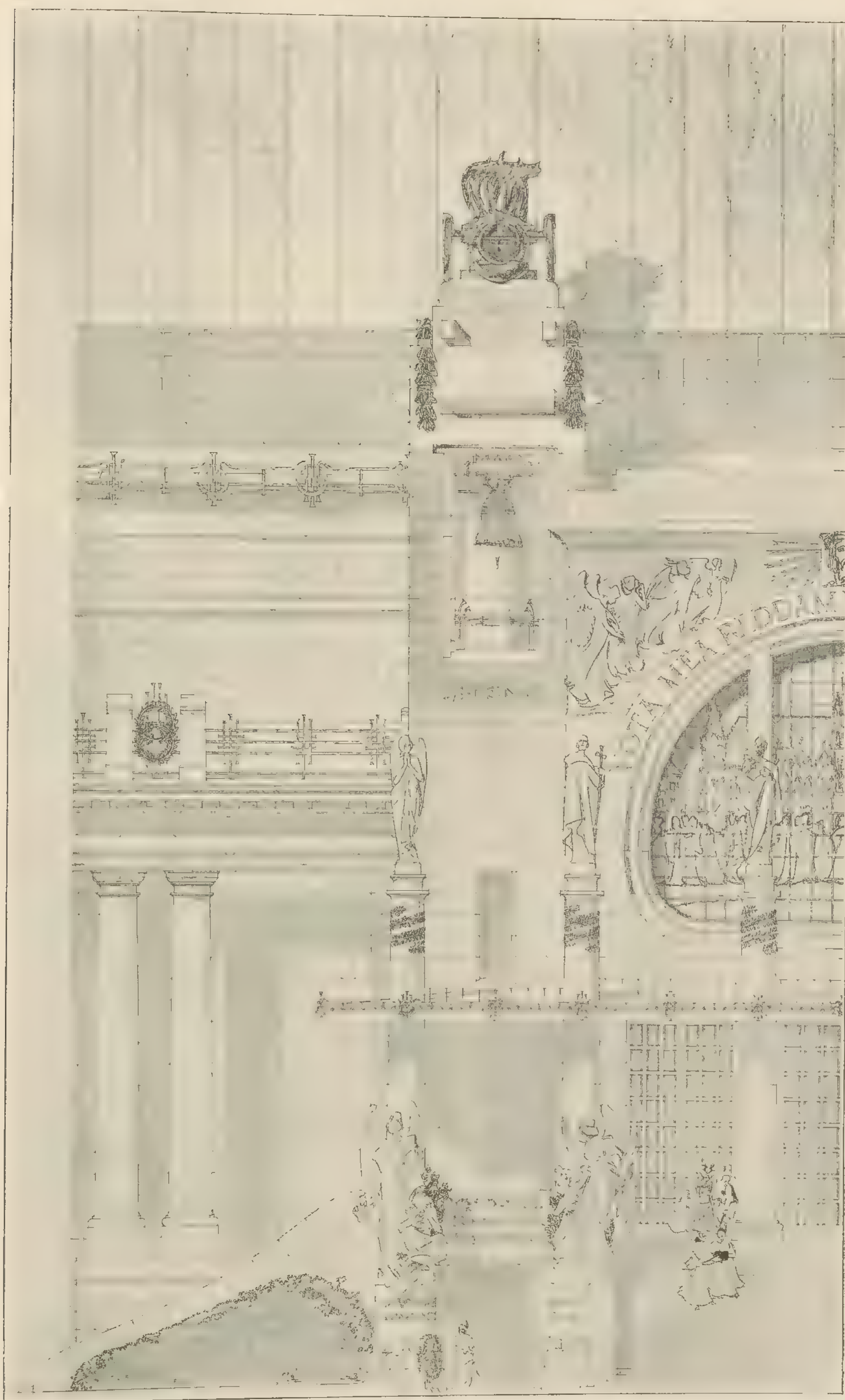
NORD SEITE



SKIZZE ZUM
HAUS EINGANG

ARCHITEKT OSKAR FELGEL
1900

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.



Verlag von Anton Schroll & Co., Wien

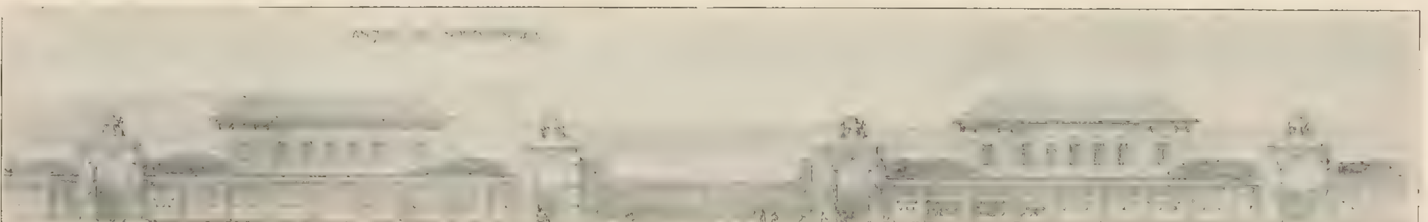
Concurrenzentwurf für die Ausgestaltung des Central-Friedhofes in Wien

Detail des Kirchenportals.

Vom d.pl. Architektem Max Fabiani.



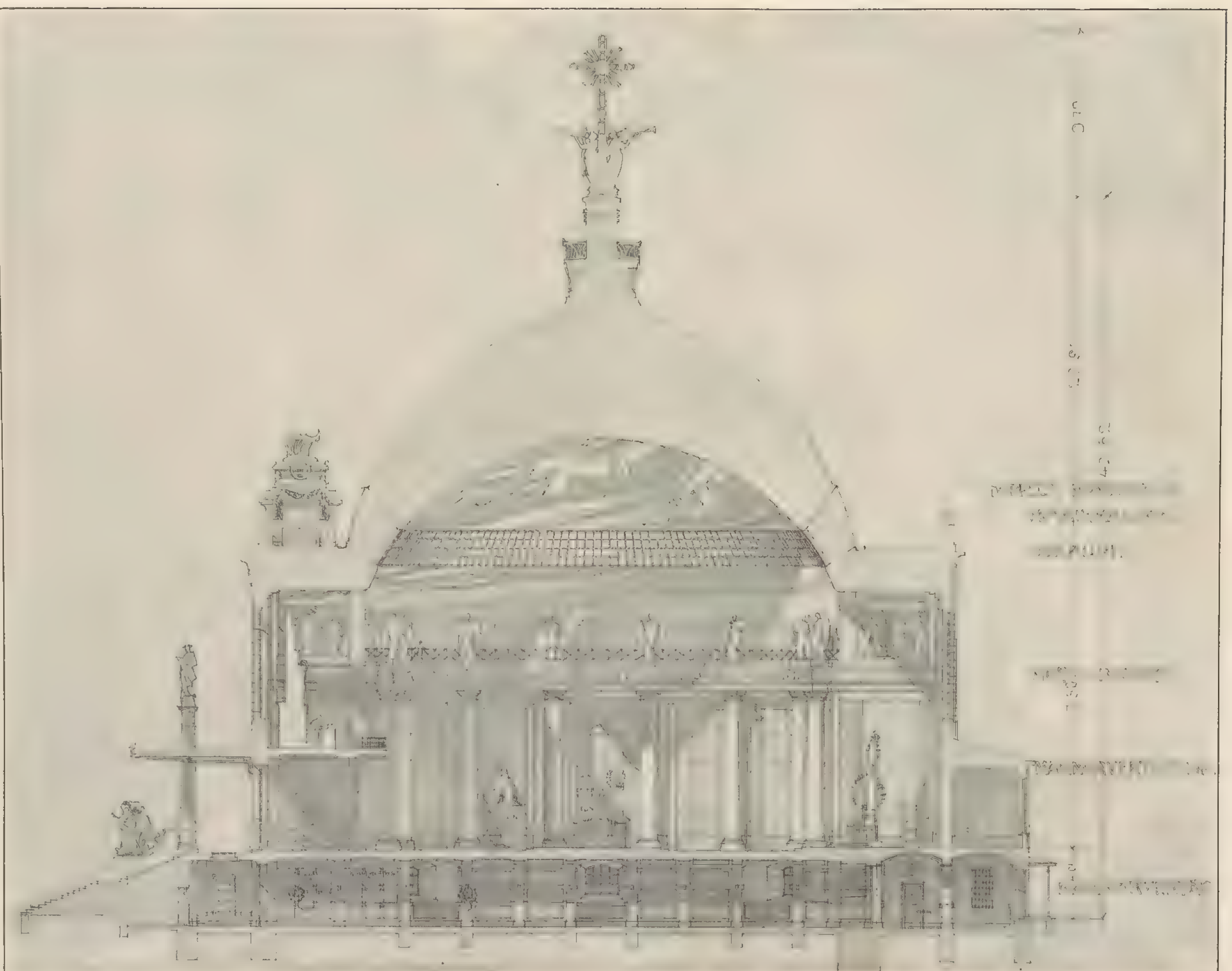




Verlag von Anton Schroll & Co. in Wien.

Concurrenzentwurf für die Ausgestaltung des Central-Friedhofes in Wien.

Von dipl. Architekten Max Fabiani.



Verlag von Anton Schroll & Co., Wien

Concurrenzentwurf für die Ausgestaltung des Central-Friedhofes in Wien.

Vom dipl. Architekten Max Fabiani.



